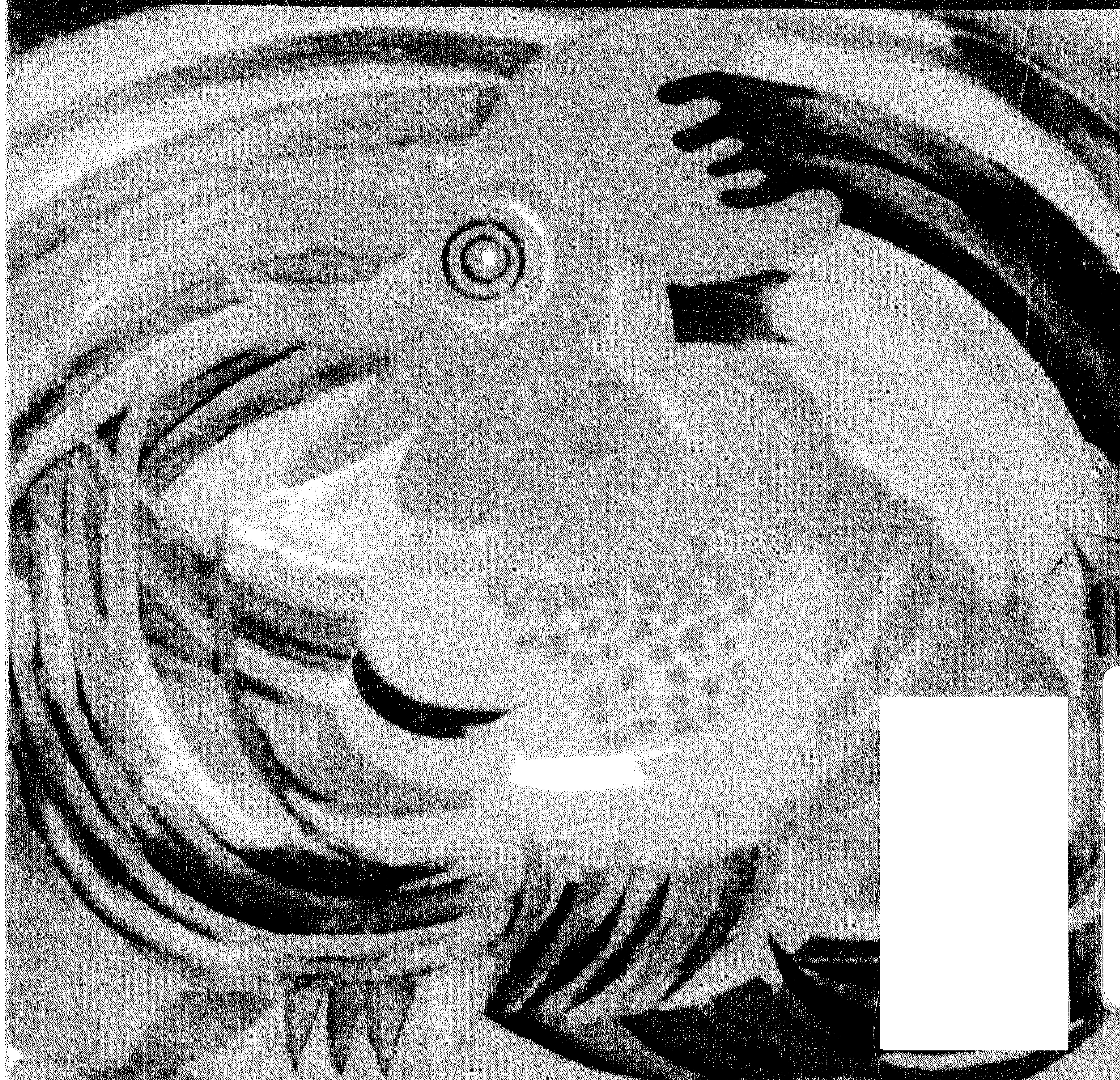
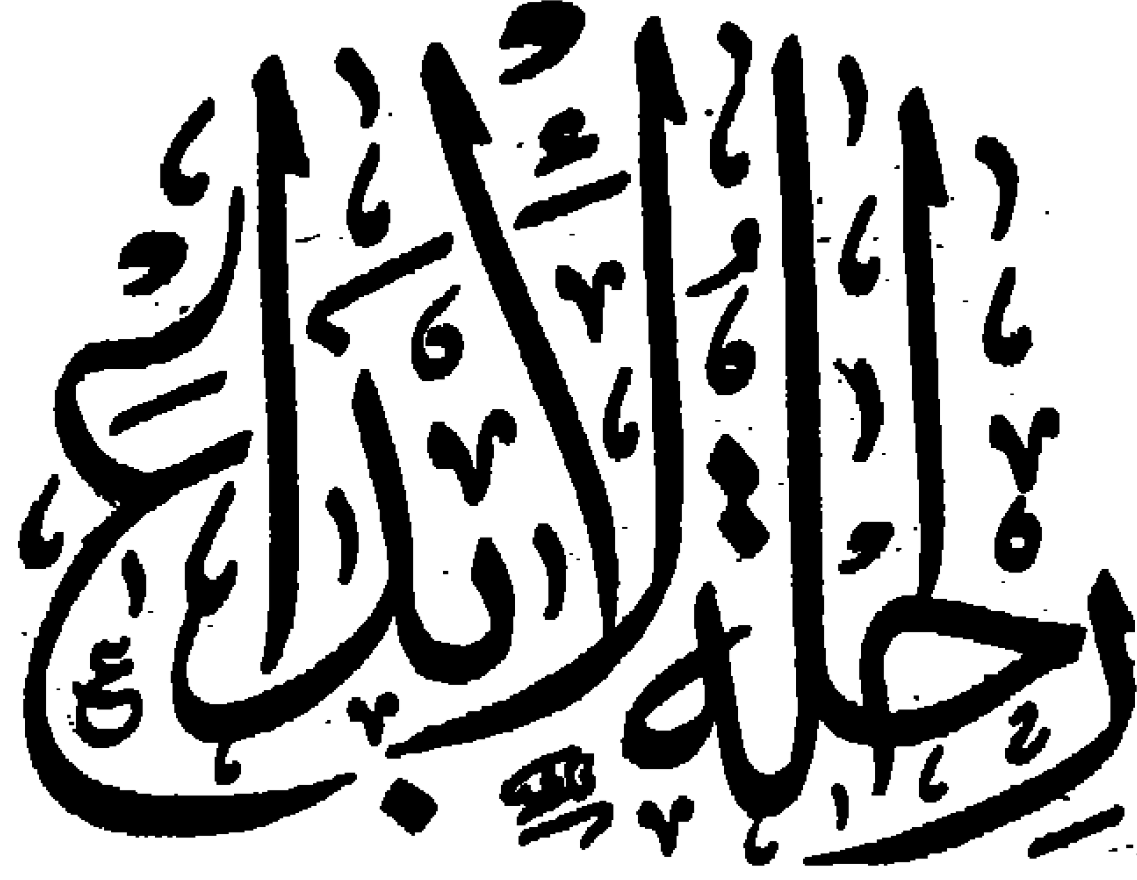
رحلة الإبداع

دكتور
محمود البسيوني





- إن العين اللاشعورية غالبًا ما تكون أكثر فاعلية فى الملاحظة من العين الشعورية.

هربرت ريد

- آخر إنتاج لفنان معاصر، يعتبر جزءًا من ميراثنا الثقافى كأهرامات مصر.

توماس منرو

- الصورة علامة - مثل العلامة التى توضح شارعًا له اتجاه واحد.

پابلو پيكاسو

- هناك شروط يجب استيفاؤها ليتمكن الإنسان من إنتاج عمل فنى حقيقى.

ليو تولستوى

- لا يوجد حد فاصل بين التقنية العلمية والفنون التقليدية والحرف.

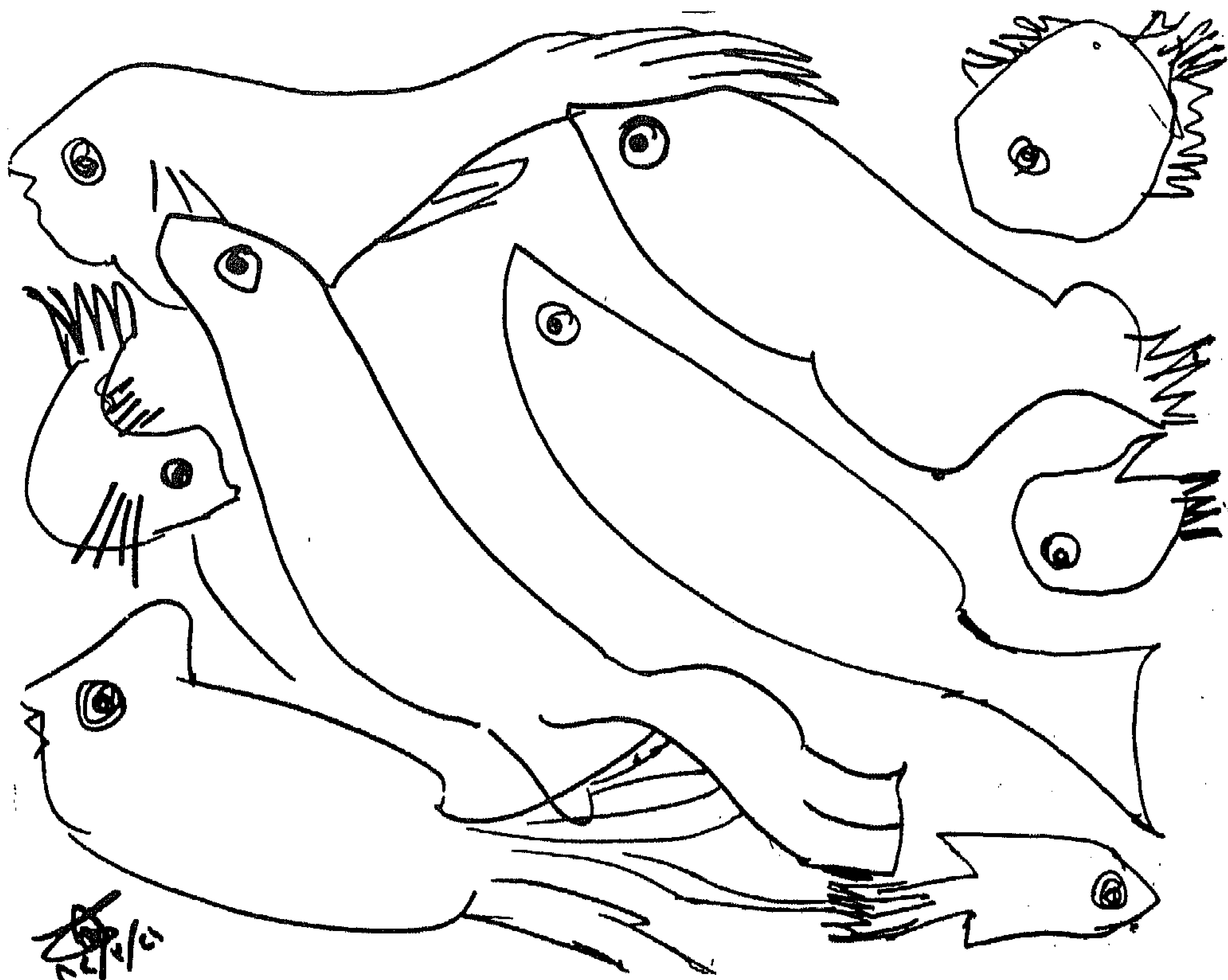
برتراند رسل

- الفن تجريد، استوحه من الطبيعة بأن تتوغل فى أحلامك أمامها، وفكر فى الإبداع أكثر ما تفكر فى النتيجة.

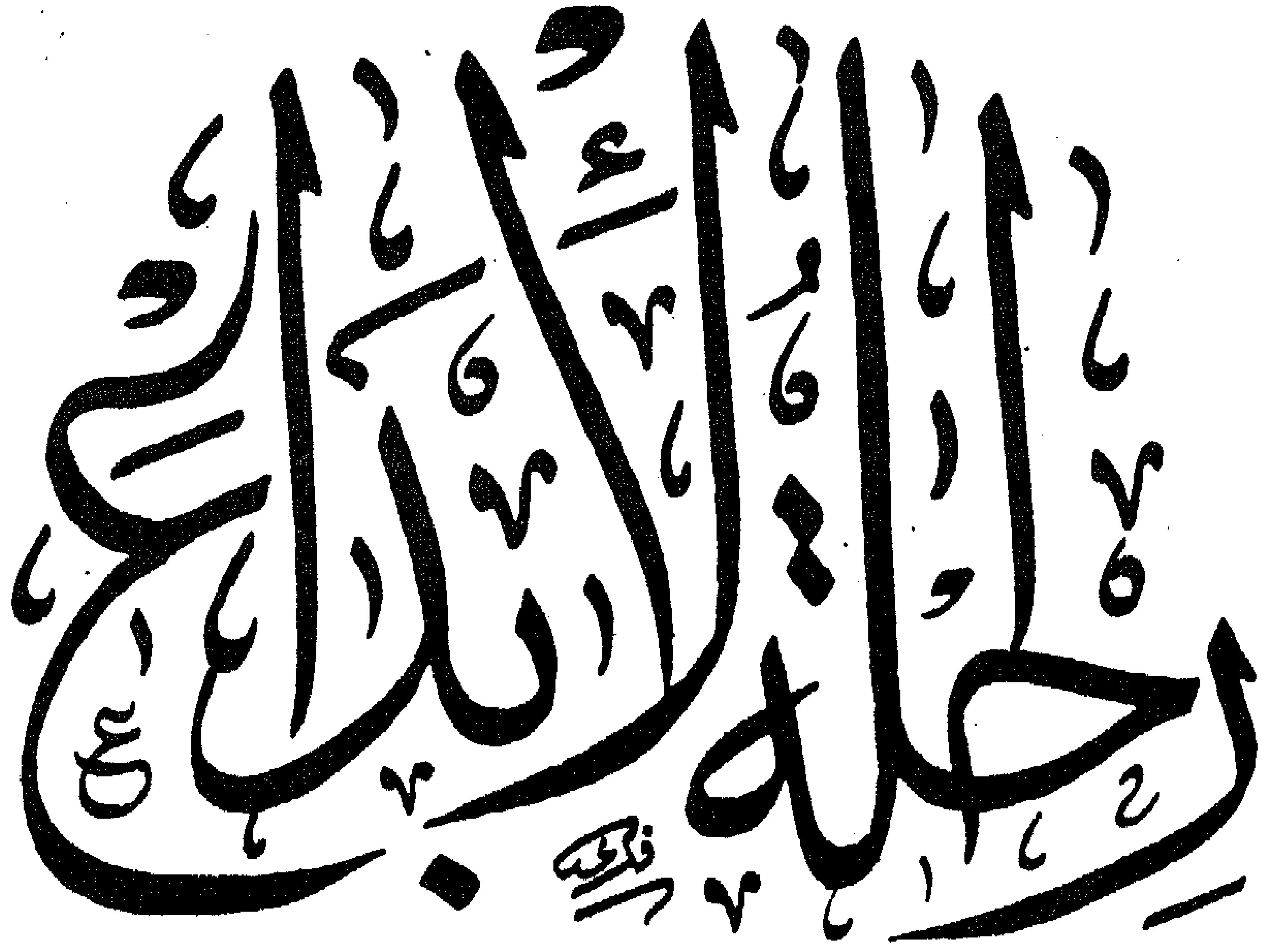
پول جوجان

- رياضة الحواس هى أن نتعلم كيف تحس، لأننا لا نعرف كيف نلمس أو كيف نرى أو كيف نسمع إلا إذا تعلمنا ذلك.

چان چاك روسو



١ - كروكي للأسماك



دراسة تحليلية لإنتاج نصف قرن من الإبداع فى فن التصوير

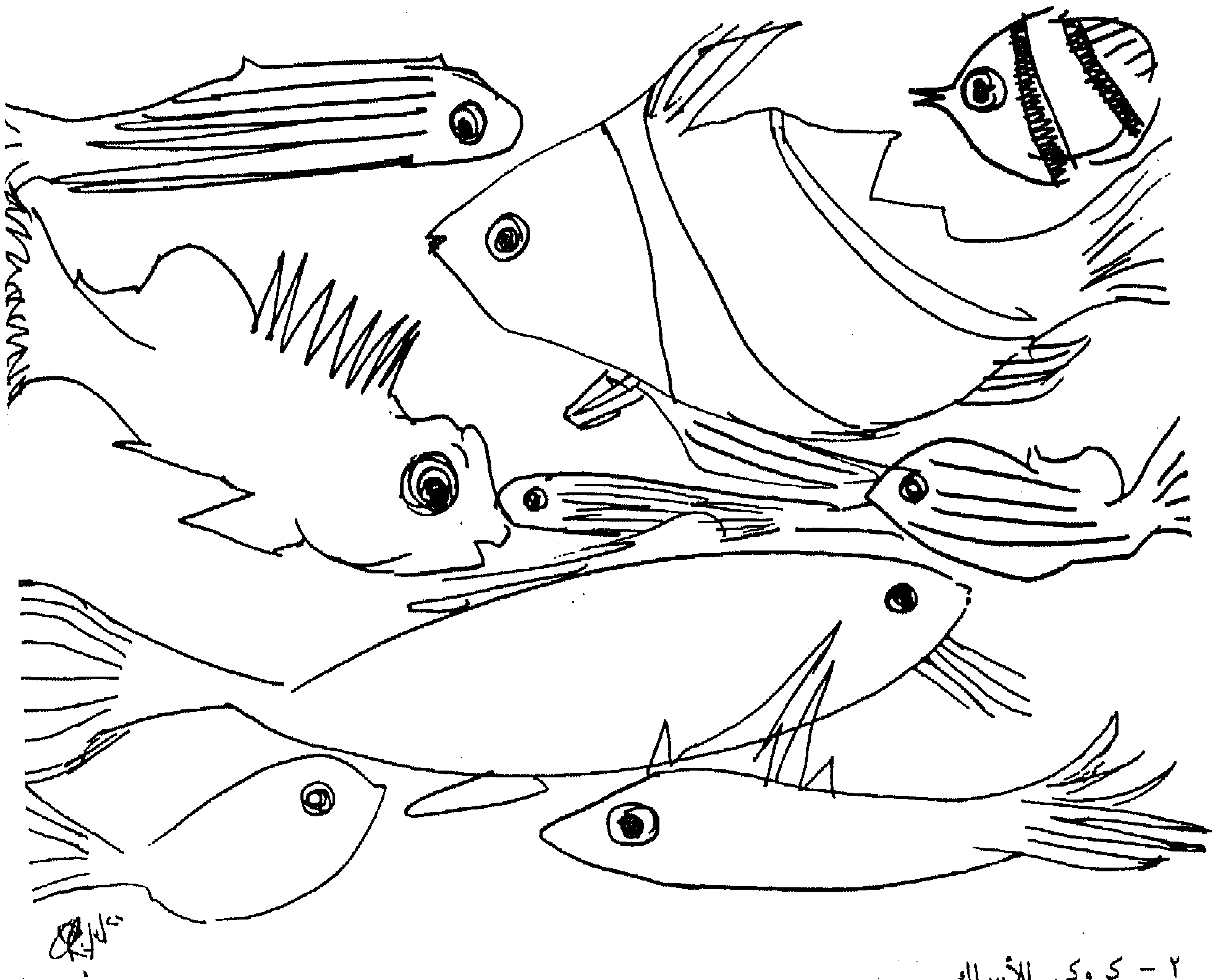
دكتور محمود البسيونى

الأستاذ المتفرغ بكلية التربية الفنية - جامعة حلوان - وعميدها السابق

عضو مجلس إدارة الجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن عن أفريقيا والشرق الأوسط

دار المعارف

١٩٩٠



٢ - كروكي للأسماك

محتويات الكتاب

صفحة

صفحة

بيانات عن اللوحات

للمصور د. محمود البسيونى

١ - اليقظة	٧٨ ×١٠٨ سم	زيتية	١٩٦٧
٢ - التيقظ	٤٧ ×٦٢ سم	زيتية	١٩٧٧
٣ - حلم	٤٧ ×٦٢ سم	زيتية	١٩٧٧
٤ - البحث عنها	٤٧ ×٦٢ سم	زيتية	١٩٧٧
٥ - ذات الوجه الأزرق	٤٧ ×٦٢ سم	زيتية	١٩٧٧
٦ - الديك (١)	٩٠ ×١١٥ سم	زيتية	١٩٨٨
٧ - الديك (٢)	٩٠ ×١١٥ سم	زيتية	١٩٨٨
٨ - الديك (٤)	٩٠ ×١١٥ سم	زيتية	١٩٨٨
٩ - الديك (٩)	٩٣ ×٩٣ سم	زيتية	١٩٨٩
١٠ - الديك (١١)	٩١ ×٩١ سم	زيتية	١٩٨٩
١١ - الديك (١٠)	٣٨ ×٥١ سم	زيتية	١٩٨٩
١٢ - تقابلات	٣٣ ×٤٣ سم	زيتية	١٩٨٧
١٣ - السمك الراقص	٩٢ ×١١٧ سم	زيتية	١٩٨٨
١٤ - فى القاع	٧٢ ×١٠٢ سم	زيتية	١٩٨٧
١٥ - أسماك	٧٢ ×١٠٢ سم	زيتية	١٩٨٨
١٦ - الإنتاج	٧٥ ×٨٥ سم	زيتية	١٩٦٦
١٧ - تعايش ديناميكى	١٠٠ ×١٠٠ سم	زيتية	١٩٧٣
١٨ - فى المراعى	٦٩ ×٥١ سم	زيتية	١٩٧٢
١٩ - على الربوة	٦٠ ×١١٤ سم	زيتية	١٩٧٣
٢٠ - تعاطف	٢٧ ×٣٨ سم	زيتية	١٩٧٢
٢١ - حركات ولعب	٥٥ ×٧٠ سم	زيتية	١٩٧١
٢٢ - دراسة ١٣	٢٧ ×٣٣ سم	زيتية	١٩٧٤
٢٣ - دراسة (٥)	٢٧ ×٣٣ سم	زيتية	١٩٧٤
٢٤ - القطيع	٨٩ ×١١٥ سم	زيتية	١٩٧٤
٢٥ - أغنام	٩٠ ×١٢٧ سم	زيتية	١٩٧٣

٢٦ - حيوانات مترابطة	٤٠ ×٥٢ سم	زيتية	١٩٨٣
٢٧ - الحمير الوحشية	٥٤ ×٦٣ سم	زيتية	١٩٨٤
٢٨ - تجمع	٥٤ ×٦٣ سم	زيتية	١٩٨٤
٢٩ - زواحف	٤٠ ×٥٢ سم	زيتية	١٩٨٤
٣٠ - عصافير	٥٢ ×٧٢ سم	زيتية	١٩٦٠
٣١ - التكاثر	١٠٠×١٢٠ سم	زيتية	١٩٦٦
٣٢ - حمامات السلام	٩١ ×١١٦ سم	زيتية	١٩٧٣
٣٣ - حيوية الزلطة	٧٥ ×٧٥ سم	زيتية	١٩٦٩
٣٤ - سطح ملمسى	٥٥ ×٧٥ سم	زيتية	١٩٦٨
٣٥ - مخلوق نباتى	٦٠ ×٦٥ سم	زيتية	١٩٦٨
٣٦ - الفوهات المضادة	١٢٠×١٢٠ سم	زيتية	١٩٦٨
٣٧ - الاخطبوط النباتى	١٢٠×١٣٠ سم	زيتية	١٩٦٨
٣٨ - رعونـة	٦١ ×٨٠ سم	زيتية	١٩٦٨
٣٩ - عيون نباتية	٧٦ ×١٢١ سم	زيتية	١٩٦٨
٤٠ - سنية وجه (٥)	٥١ ×٦٩ سم	زيتية	١٩٧٠
٤١ - بين الطيور	٤٨ ×٦٣ سم	زيتية	١٩٧٧
٤٢ - ذات الشعور	٣٣ ×٤٣ سم	زيتية	١٩٧٨
٤٣ - وراء القضبان	٧١ ×٨٣ سم	زيتية	١٩٨٤
٤٤ - بيوت مكة (١)	٢٧ ×٣٧ سم	مائية	١٩٧٦
٤٥ - تكاثف البيوت	٤٨ ×١٠٤ سم	زيتية	١٩٧٦
٤٦ - بيوت فى مكة	٢٥ ×٣٦ سم	اكريلك	١٩٧٦
٤٧ - بيوت مكة (٢)	٢٨ ×٣٨ سم	اكريلك	١٩٧٦
٤٨ - مفترق الطرق	٤٧ ×٦٢ سم	زيتية	١٩٧٧
٤٩ - وسط المدينة	٤٧ ×٦٢ سم	زيتية	١٩٧٧
٥٠ - مفترق الطرق (٢)	٤٨ ×٦٣ سم	زيتية	١٩٧٧
٥١ - أم القرى	٤٧ ×٦٢ سم	زيتية	١٩٧٧
٥٢ - الناصية (٥)	٤٧ ×٦٢ سم	زيتية	١٩٧٧
٥٣ - شارع أحمر	٣٥ ×٥١ سم	اكريلك	١٩٧٦
٥٤ - من وحى بيوت مكة	٣٦ ×٥١ سم	اكريلك	١٩٧٦
٥٥ - بيوت بيضاء	٣٥ ×٥١ سم	اكريلك	١٩٧٦
٥٦ - السوق الصغير	٤٧ ×٦٢ سم	زيتية	١٩٧٧

٥٧ – ثنائيات	٧٦ ×١٢١ سم	زيتية	١٩٦٧
٥٨ – سحر الطبيعة	٩٦ ×١١٦ سم	زيتية	١٩٦٩
٥٩ – إيقاعات	٧٦ ×١٢١ سم	زيتية	١٩٦٧
٦٠ – دراسة (٦)	٢٧ ×٣٣ سم	زيتية	١٩٧٤
٦١ – الظهيرة	٨٠ ×١٠٠ سم	زيتية	١٩٥٦
٦٢ – على شاطئ النيل	٦٠ ×٨٠ سم	مائية	١٩٤٦
٦٣ – نزال	٤٧ ×١١٢ سم	زيتية	١٩٧٣
٦٤ – تحدى	٦٠ ×١١٢ سم	زيتية	١٩٧٣
٦٥ – موكب نحو القمر	٩١ ×١١٦ سم	زيتية	١٩٧٣
٦٦ – انطلاقة	٩١ ×١١٦ سم	زيتية	١٩٧٣
٦٧ – تجريدة (٥)	٤٨ ×٦٣ سم	زيتية	١٩٧٧
٦٨ – الكبش	٢٧ ×٣٧ سم	مائية	١٩٦٤
٦٩ – تجريد (٢)	٥٣ ×٧١ سم	زيتية	١٩٦٠
٧٠ – العين السحرية	١٠٢ ×١٢٢ سم	زيتية	١٩٦٧
٧١ – بحلقه	١٠٠ ×١٠٠ سم	زيتية	١٩٧٤
٧٢ – عدوان	٧٥ ×١١٥ سم	زيتية	١٩٦٧
٧٣ – الكائنات الصامتة	٧٧ ×١١٨ سم	زيتية	١٩٦٨
٧٤ – المهاجرون	٦٤ ×١٠٠ سم	زيتية	١٩٦٨
٧٥ – العدو	٨٩ ×١١٥ سم	زيتية	١٩٧٤

بعض المعارض الجماعية التى أسهم فيها

دكتور محمود البسيونى

١ - المعرض السادس (اتحاد أساتذة الرسم)	سراى الجمعية الزراعية الملكية	١٦-١٩٤٣/٣/٢٣
٢ - المعرض السابع (اتحاد أساتذة الرسم)	سراى الجمعية الزراعية الملكية	٢١-١٩٤٤/٥/٣٠
٣ - معرض الفن والحرية	مدرسة الليسية	١٩٤٦
٤ - معرض الفنانين المصريين	الخرطوم الثانوية بالسودان	١٩٥٣
٥ - المعرض المعاصر فى مصر	متحف الفن الحديث القاهرة	فبراير ١٩٥٦
٦ - اتحاد خريجى المعهد العالى للتربية الفنية	المعرض السادس نقابة الصحفيين	يونيه ١٩٥٧
٧ - معرض البينالى الثانى الاسكندرية دول البحر الأبيض	متحف الفنون الجميلة بالاسكندرية	٥٧/١٢/٢٨- ٥٨/٣/١٥
٨ - المعرض السنوى الرابع - رابطة خريجى المعهد العالى للتربية الفنية	أتلييه القاهرة	يونيه ١٩٥٨
٩ - معرض البينالى الثالث الاسكندرية دول البحر الأبيض	متحف الفنون الجميلة بالاسكندرية	٥٩/١٢/١٧- ٦٠/٣/١٧
١٠ - معرض الفنون التشكيلية الأول لفنانى ج.ع.م	المتحف الوطنى دمشق	١٩٦٠
١١ - معرض البينالى الرابع الاسكندرية - دول البحر الأبيض	متحف الفنون الجميلة بالاسكندرية	٦١/١٢/١٤- ٦٢/٣/١٤
١٢ - صالون الشتاء الأول (٦ ش قصر النيل)	قاعة إخناتون القاهرة	٧-١٩٦٣/١٢/١٧
١٣ - جمعية محبى الفنون الجميلة صالون القاهرة (٤٠)		مارس ١٩٦٤
١٤ - الفن فى متناول الجميع (المعرض الثانى)	اتلييه القاهرة	١٩٦٤/٤/١٨
١٥ - معرض رابطة معاهد وكليات التربية	صالون الفنون الجميلة باب اللوق	٨/٣٠-١٩٦٥/٩/٧
١٦ - رابطة خريجى معاهد وكليات التربية	صالون الفنون الجميلة باب اللوق	١٩٦٦
١٧ - رابطة خريجى معاهد وكليات التربية		يوليه ١٩٦٨
١٨ - جمعية محبى الفنون الجميلة صالون القاهرة (٤٣)		أبريل ١٩٦٨
١٩ - جمعية محبى الفنون الجميلة صالون القاهرة (٤٥)		أبريل ١٩٦٩
٢٠ - رابطة خريجى معاهد وكليات التربية	نقابة المهن التعليمية	٧٠/٧/١٣
٢١ - المعرض العام للفنون التشكيلية	الاتحاد الاشتراكى العربى	يونيه ١٩٧٠
٢٢ - جمعية محبى الفنون الجميلة صالون القاهرة (٤٧)	متحف الفنون الجميلة الاسكندرية	٢٠/٧-٧١/٨/٢٢
٢٣ - المعرض السنوى العام الثالث للفنون التشكيلية	أرض المعارض بالجزيرة	يونيه ١٩٧١

٢٤ – المعرض السنوى الثانى والعشرون (روابط التربية الفنية)	باب اللوق	يوليه ١٩٧١
٢٥ – معرض جمال عبد الناصر	الاتحاد الاشتراكى العربى	١٩٧٢
٢٦ – المعرض العام الرابع للفنون التشكيلية		يونيه ١٩٧٢
٢٧ – معرض عشرون فنان مصرى معاصر	قاعة إخناتون	أكتوبر ١٩٧٢
٢٨ – المعرض السنوى الثالث والعشرون (روابط التربية الفنية)	قاعة باب اللوق	يوليه ١٩٧٢
٢٩ – جمعية محبى الفنون الجميلة صالون القاهرة	قاعة باب اللوق	٢٢/٥–١٢/٦/١٩٧٢
٣٠ – المعرض السابع جمعية محبى الفنون الجميلة (أعضاء الجمعية)		٢٩/١٢/٧١– ٨/١/١٩٧٢
٣١ – المعرض العام الخامس للفنون التشكيلية	الاتحاد الاشتراكى العربى	يونيه ١٩٧٣
٣٣ – الفن التشكيلى ومعرض رمضان (٦ أكتوبر)	الاتحاد الاشتراكى العربى	٦ أكتوبر ١٩٧٤
٣٤ – المعرض السنوى الخامس والعشرون للفنون التشكيلية	روابط التربية الفنية	يوليه ١٩٧٤
٣٥ – المعرض العام السادس للفنون التشكيلية	الاتحاد الاشتراكى العربى	أكتوبر ١٩٧٤
٣٦ – المعرض العام السابع للفنون التشكيلية	الاتحاد الاشتراكى العربى	أكتوبر ١٩٧٥
٣٧ – المعرض السنوى السادس والعشرون للفنون التشكيلية	روابط التربية الفنية – النقابة	أكتوبر ١٩٧٥
٣٨ – المعرض العام الثامن للفنون التشكيلية	الاتحاد الاشتراكى العربى	أكتوبر ١٩٧٦
٣٩ – المعرض العام السابع عشر للفنون التشكيلية	قاعة النيل	١٩٨٧
٤٠ – المعرض العام التاسع عشر للفنون التشكيلية	قاعة النيل	١٩٨٩

المعارض الفردية

– المعرض الأول	صالة جوتنبرج	ش قصر النيل القاهرة	١٩٤٦
– المعرض الثانى	صالة إخناتون	ش قصر النيل القاهرة	١٩٦٨
– المعرض الثالث	صالة إخناتون	ش قصر النيل القاهرة	١٩٧٢
– المعرض الرابع	قاعة الفنون الجميلة	باب اللوق	١٩٧٤
– المعرض الخامس	فندق الخليج	الدوحة/ قطر	١٩٨٤
– المعرض السادس	مجمع الفنون	الزمالك/القاهرة	١٩٩٠

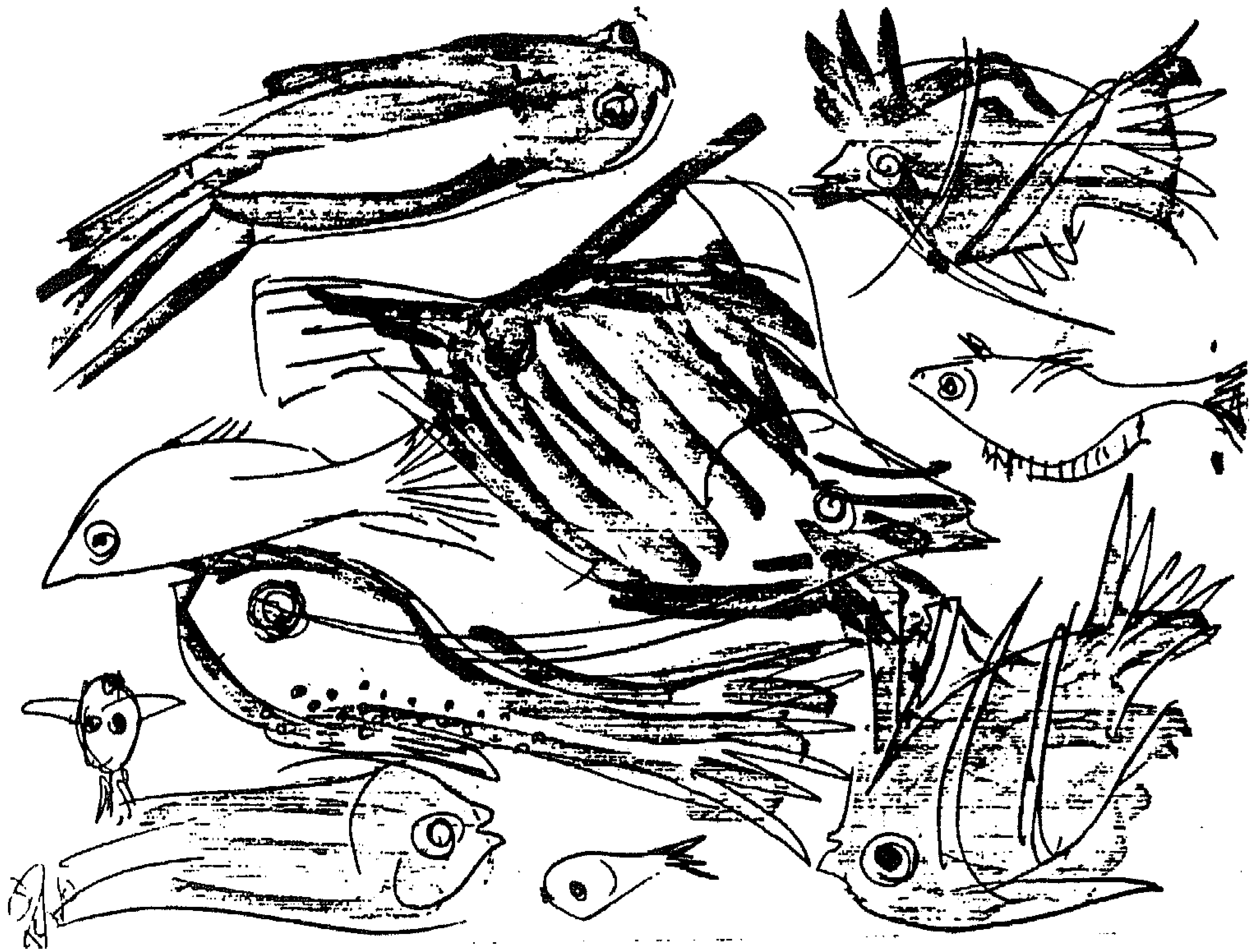
عضوية لجان الفنون التشكيلية بمصر

- لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب — من ١٩٦٨ – ١٩٧٤
- لجنة الفنون التشكيلية وزارة الثقافة (المقتنيات) — من ١٩٦٨ – ١٩٧٥

مقتنيات

من أعمال د . محمود البسيونى

١ – ١٩٤١	دمياط	د. رمزى البسيونى	دمياط
٢ – ١٩٤٤	العين السخنة	د. محمد خليفة بركات	القاهرة
٣ – ١٩٤٦	الشارع الأحمر	متحف الفن الحديث	القاهرة
٤ – ١٩٥٨	أنغام السطوح	متحف الفن الحديث	القاهرة
٥ – ١٩٦٠	صخب	متحف الفن الحديث	دمشق
٦ – ١٩٦٥	تجريد	وزارة التربية	القاهرة
٧ – ١٩٦٥	نيل أسوان	متحف الفن الحديث	القاهرة
٨ – ١٩٦٨	رموز	د. محمد عمارة (عيادة)	القاهرة
٩ – ١٩٦٨	الربيع	متحف الفن الحديث	القاهرة
١٠ – ١٩٦٩	حشد	محافظة أسيوط	أسيوط
١١ – ١٩٧١	الخبردة	متحف الفن الحديث	القاهرة
١٢ – ١٩٧٢	فى المرعى	وزارة التربية	القاهرة
١٣ – ١٩٧٢	ذوات القرون	متحف الفن الحديث	القاهرة
١٤ – ١٩٧٢	العيون	د. محمد عمارة (عيادة)	القاهرة
١٥ – ١٩٧٢	ورقة شجر	كلية التربية الفنية	القاهرة
١٦ – ١٩٧٣	هندسة	د. فاطمة أبو نوارج	المعادى
١٧ – ١٩٧٣	تقارب	وزارة التربية	القاهرة
١٨ – ١٩٧٥	تقابل	متحف الفن الحديث	القاهرة
١٩ – ١٩٨٠	بسمة الطبيعة	د. جمال البحيرى (عيادة)	القاهرة
٢٠ – ١٩٦٨	النيل	محمد كامل صديق	القاهرة



٣ - كروكى للأسماك



٤ - كروكى للأسماك

مقدمة الكتاب

أوصانى الأستاذ الراحل يوسف العفيفى بشيئين: الكتاب والصورة وكنت شابًا فى العشرينات ووصية أستاذ لتلميذه يكون لها عادة قوة تأثيرية خاصة، لأنها ضمنا تحمل أمله الذى أراد أن يحققه فى حياته العلمية، ولعله وجد أن الحياة أضيق من أن تتسع لتحقيق هذه الوصية، فأسر بها لتلميذه عله يواصل المسيرة ويحقق الذى لم تتح له الظروف الفرص لتحقيقه.

والواقع أننى منذ أن استمعت لوصيته أننى لم أنسها قط، بل إننى وجدت فيها مخططًا يبنى حياتى العلمية والفنية، ويعكس مقوماتها على تلاميذى. أما عن الكتاب، فنشرت أول كتيب عام ١٩٥٠ تحت مسمى «التجريد فى الفن» وكتب يوسف العفيفى مقدمته، ومنذ هذا الوقت وظهر لى كتب الواحد تلو الآخر عبر سنوات من الفكر وكشف الحقائق ومحاولة نقلها للآخرين، وأصبح ميدان التربية الفنية يزخر بما كتبت الذى قارب من أربعين مؤلفًا والتى انتشرت فى المكتبات وفى العالم العربى وبعضها وجدته فى مكتبات بعض الجامعات الأمريكية. معنى هذا أن وصية أستاذنا الأولى «الكتاب» أخذت طريقها إلى التحقيق وكان الله دائمًا الموفق، حتى أن بعضها طبع عدة مرات وقرر فى بعض المعاهد وفى التدريب، وأحدها كتب بالإنجليزية لنقل الفكر المحلى للعالم الغربى.

الوصية الثانية «الصوْرة»، هل تحققت أيضًا أريد أن أترك للقارئ الكريم أن يصدر حكمه من خلال بعض الحقائق التى أسوقها فى هذا المقام. جاءتنى رسالة من الصديق حسان عطوان المذيع بإذاعة قطر يبلغنى فيها أنه يرغب فى أن يؤلف كتابًا عن أعمالى الفنية وأرسلت إليه مجموعة من الشرائح وبعض ما كتبته الصحف وغير ذلك من الوثائق ثم زارنى الصديق محمد أحمد المدنى الذى تربطنى به علاقات منذ أن كان طالبًا بالمعهد العالى للتربية الفنية، والذى ما زال يعمل فى دولة قطر وحينما أطلعته على أعمالى الموجودة بمرسمى فى الدور الرابع بمنزلى اقترح فكرة وتحمس لها

لماذا لا أسجل أعمالى بالصور؟ وقد وافقته وتطوع لتصوير مجموعة أفلام ملونة لكل أعمالى الفنية التى أنجزت خلال نصف قرن تقريبًا، وتم تصوير ٣٥٠ عملاً فنيًا أنجزت عبر هذه السنوات.

العادة أن الفنان حينما يرسم يركز فى الصورة التى ينجزها، وتأخذ طابعها واتجاهاتها من طبيعة الفترة التى ترسم فيها. لكن بعد تصوير هذا العدد الضخم من الصور، أصبحت هناك حاجة لنظرة مستحدثة حول تبويب هذه الصور وإيجاد المغازى الرابطة بين بعضها والبعض الآخر. وتبويب هذه الصور والربط بينها مسألة تختلف عن التركيز فى إنجاز صورة واحدة فى الوقت الواحد. إنها محاولة علمية لعرض إنجاز الفنان كمصور له شخصيته المميزة، وله عطاؤه، عبر نصف قرن من الزمان. لقد اقترح صديقى بعد أن توافرت صور لأعمالى أن أكتب كتابًا عن هذه الأعمال، وبدأت الفكرة تختمر فى رأسى بين القبول والرفض والتردد، وكان التردد بسبب أن يتعرض الإنسان للكتابة عن نفسه، وهو أمر لم نعتده فى مصر، لكن ظهرت كتابات لفنانين عالميين كتبوا فيها عن أنفسهم وعن الميثاق الذى يعتنقونه، من بين تلك الكتابات كتاب لسلفادور دالى (١٩٠٤ - ١٩٨٩) رائد السيريالية الذى كتبه بعنوان الحياة السرية لسلفادور دالى بقلم سلفادور دالى[١]، وكتاب كتبه أميدو اوزنفانت بعنوان «أسس الفن الحديث»[٢] يضع فيه بعض أعماله ويشرح عقيدته حول تيارات الفن الحديث، كما كتب لزلى موهولى ناجى وكان مديرًا للباوهوس فى شيكاغو كتابًا بعنوان «الرؤية المتحركة»[٣] ضمنه فلسفة الباوهاوس وبعض إنتاجه، وكشفت خطابات فنسنت ڤان جوخ لأخيه تيو، كثيرًا من أسرار العملية الإبداعية التى كان يعانيها، ودقائق بعض مواقف حياته الخاصة، التى استفيد منها فى تفسير بعض أعماله[٤] وكان أوچين ديلاكروا يصدر يومياته تحت اسم (Le Journal d'Eugène Delacrois) - وتقول زينب عبدالعزيز: «إن عبقرية ديلاكروا، الفنان المبدع والكاتب المبدع، تتجلى فى مختلف الميادين وخاصة فى مجالى فن التصوير وفن الكتابة. وكأن ذلك تأكيد لفكرته القائلة بأن كل الفنون مترابطة ولا انفصال بينها»[٥]. من هذه الأمثلة قل التردد، وزادت العوامل الإيجابية التى تشجع فى كتابة هذا الكتاب.

على أن القضية أثارت مشكلات : هل أكتب الكتاب من باب التسجيل البيوجرافى الكرونولوچى، أم من زاوية العرض الفلسفى؟ وهل أستطيع أن أكشف فى كتابتى عن ملامح شخصيتى وأعطيها تفسيرًا يساعد على رؤية الأعمال؟

ومن الغريب أننى تكشفت أن هناك فترات كنت أنتج ولست ملك نفسى وهى الفترات المدرسية فى الفنون التطبيقية وفى معهد التربية وفى دراسى بجامعة ولاية أوهايو بأمريكا، أى أن إنتاجى يحكمه إطار ثقافى تعليمى هو السائد فى هذه المؤسسات فى فترة تلمذتى. لكن بصيص النور بدأ يبزغ حينما انتهى القيد المدرسى، وشعرت بحريتى فى البحث التشكيلى سواء وصلت فيه إلى مستوى مرموق أو مجرد إنجاز، فالتقويم عملية فى ذاتها معقدة ترتبط بشخصية الذى يقوم، ومدى سعة أفقه، وإطاره الثقافى الذى يحكم من خلاله، وقد بدأت رحلة إبداعى والمستوى العام السائد فى مصر يلفظ الفن الحديث ونظرياته، واستمريت إلى أن ظهر فى جمهور النقاد والمتذوقين من يستطيع تذوق الأعمال الفنية الحديثة ويدرك الحكمة من ورائها.

لكنى فى أثناء الكتابة التى كنت أراجعها مرات، كنت أسائل نفسى ما الذى سيستفيده القارئ من هذه النقطة أو تلك؟ والإجابة على هذا السؤال بين لى أنه لابد من أن أصل ببعض هذه النقاط إلى مستوى التعميم، أى أننى أبدأ بالمشكلة كما صادفتها، وأبين كيف لاح الحل، ثم انطلق من ذلك إلى مستوى التعميم الذى استشهد فيه بمواقف لبعض الفنانين العالميين والذى يتحول الشرح فيه إلى مبدأ واضح نابع من الخبرة المباشرة وليس من نظرية مسبقة.

وحينما جمعت كل ما كتبت فى الصحف المصرية والقطرية واخترت نماذج من التعليقات الواردة فى دفاتر الزيارات لمعارضى الخاصة الفردية، تكشفت مرة أخرى أن الذين اهتموا بالكتابة يعرضون فكر الجمهور أحيانًا المثقف وأحيانًا المتعصب، وكان لابد أن أنشر النصوص ثم أتولاها بالتحليل والشرح والتعليق لبيان الموقف السليم فى كل حالة فكأننى خرجت؛ بمادة علمية مستثارة من واقعنا الثقافى المصرى والغربى. وكنت ديمقراطيًّا فى رؤيتى وانتخاباتى للآراء التى علقت عليها، كان بعضها لأساتذة فى الفنون، أو لصحفيين، أو نقاد، أو سياسيين أو لمسئولين فى الوزارة هنا

وهناك وكان البعض لطلبة ناشئين، أو معيدين، وتسألنى أى الآراء أصوب أو أكثر تأثيرًا ؟ هذا سؤال صعب الإجابة عليه، ولكن يمكن القول بحذر أن الرأى المؤثر قد يأتى من طالب ناشئ مثلما يأتى من أخصائى مثقف، العبرة فى صدق التناول، وأن ما يقال فى إطار حاجة كل إلى الخبرة الجمالية، الطالب يريد القدوة من أستاذه، ويريد أن يلم بأسرار المهنة، والفنان المحترف ينظر نظرة موضوعية ويقارن ويحلل ويستنتج.

وعلى العموم يمكننى أن أقول بعد أن فرغت من الكتاب أنه تحول من خلال التأليف إلى دراسة علمية أمثلتها الإنتاج الفنى للمؤلف لكن كل هذه كانت وسائل لإدراك كنه العملية الإبداعية فى التصوير. ولذلك فإن «رحلة الإبداع» يمثل تجارب عملية لمحاولة الفهم التطبيقى والتعميم فى مجال الفن التشكيلى. والإنسان الفنان لا يحكم عليه من عمل واحد، بل من سلسلة أعماله، وإن كنت معه أو ضده فالرحلة تبين مدى الجدية التى أخذت بها تلك الأعمال الفنية، ومدى تطبيق الفهم الثقافى المتطور إلى أشكال وإلى رموز تعكس هذه الثقافة.

إن الكتاب محاولة على الطريق ولا يسعنى إلا أن أشكر من كانوا سببًا فى هذا النشاط حسان عطوان وهو يقطن على بعد آلاف الأميال ومحمد أحمد المدنى الذى له إيمانه الخاص وجديته فى عمله، وزوجتى التى تعد الغذاء الذى يتحول إلى أفكار وإلى نشاط. إلى هؤلاء وإلى كل من كتبوا وعلقوا وسجلوا للتاريخ آراءهم أقدم لهم خالص الود والعرفان، إذ لولا ما كتبوا وعلقوا ما كان هذا الحوار ممكنًا. لعل يوسف العفيفى رحمه الله يجد أن وصيته الثانية «الصورة» قد تحققت بعد صياغة هذا الكتاب، وينام مرتاح البال أن وصيته وجهده مع تلاميذه لم تذهب عبثًا، فلولا ألمعيته ما ظهر رجال كان لهم دورهم فى الفن التشكيلى وفى التربية الفنية وفى ختام هذه المقدمة أسأل الله دائمًا التوفيق، فهو الهادى إلى حسن السبيل، بنوره نفكر، وبتوجيهه نصل، وبرعايته تتحول الأفكار إلى شىء ملموس يمكن إدراكه، إليك الحمد يا خالق السماء وواهب الإلهام والأفكار.

مصر الجديدة — المؤلف

١٩٨٩/٩/٢٠ — د. محمود البسيونى

الهوامش :

(١) Salvador Dali, **The Secret Life of Salvador Dali,** N.Y.: Dial Press, 1942.

(٢) Amèdèe Ozenfant, **Foundations of Modern Art,** N.Y.: Dover Publications, Inc., 1952.

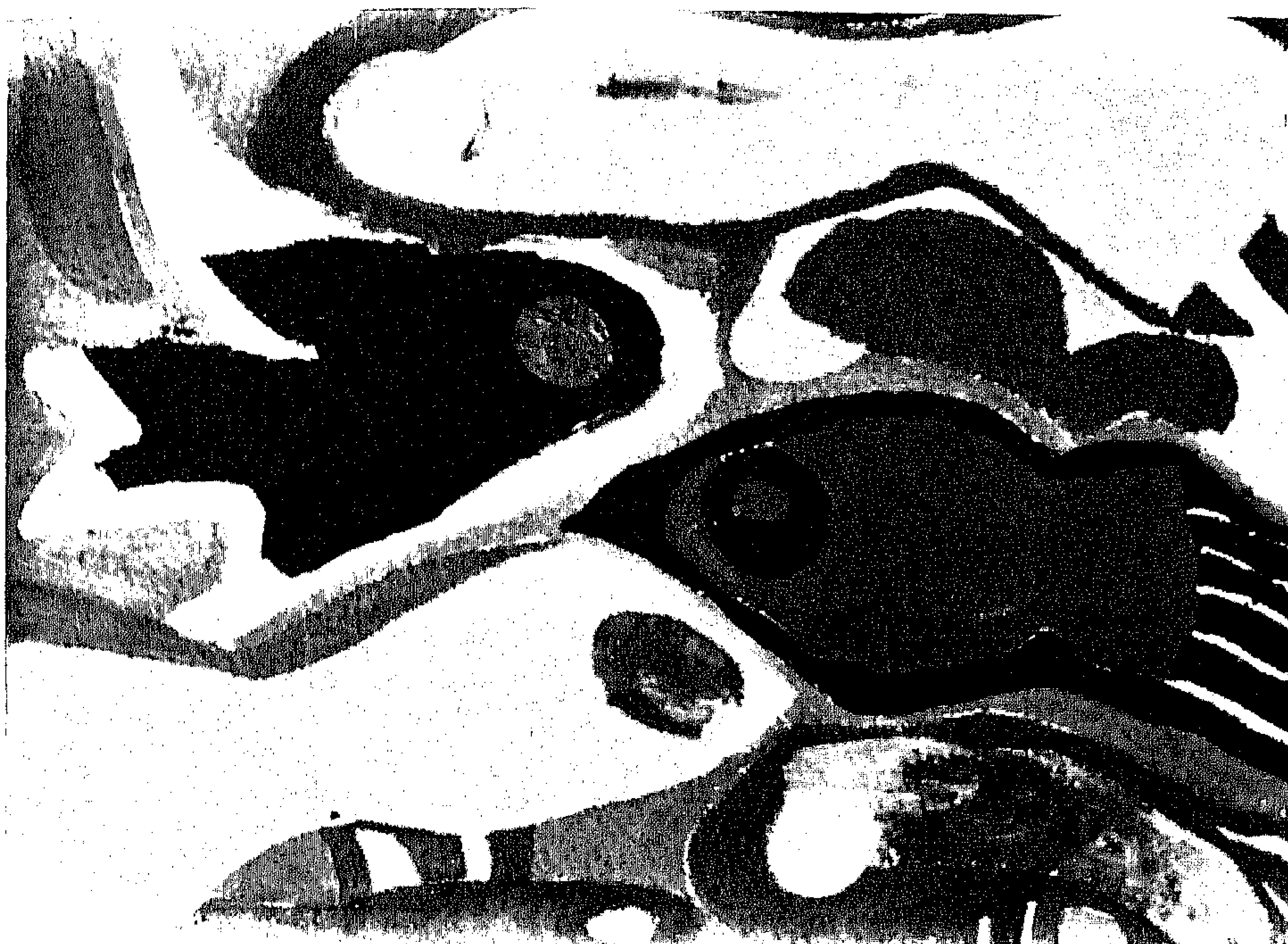
(٣) L. Moholy – Nagy. **Vision in Motion,** Ghicago: Paul Theobold and Co., 1956.

(٤) Mark Roskill, **The Letters of Van Yogh,** Lodon: William Collins Sons and Co., 1963.

(٥) زينب عبدالعزيز، **أوچين ديلاكروا من خلال يومياته**، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧١، ص ١٣.



٥ – تقابلات ٣٣×٤٣سم زيتية ١٩٨٧



٦ - أسماك متقابلة ٢٨×٣٧سم زيتية ١٩٨٧

الفصل الأول

مدخل الفن

مقدمة: رحلة الإبداع هى المسافة التى يعبرها المبدع ليصل إلى نتيجته الإبداعية، والرحلة تعنى اتخاذ طريق للوصول إلى الهدف، ولذلك ليس أى طريق يتخذه الفنان موصلاً بالضرورة إلى الإبداع، إذ أن الفنان كثيرًا ما يقع خديعة أفكار مسبقة قد تنحرف به فى الطريق وتوصله إلى نتائج لا تتفق مع الإبداع، وفى هذه الحالة فإنه يخدع نفسه فمثلاً هل الحقيقة الفنية فى الشىء أم فى الذات؟ إذا أخذ الفنان الرأى أنها فى الشىء ستكون رحلته الفنية محاكاة هذا الشىء لكن المحاكاة فى ذاتها لا تكشف عن كنه الأشياء، وإنما تنتهى بصورة فوتوغرافية للشىء المنقول، وإذا أخذ الفنان بمبدأ أن الحقيقة الفنية فى الذات معنى ذلك أنه سيلغى العالم الموضوعى وسيهتم فقط بمكنوناته الداخلية وحينئذ قد لا يصل إلى حقيقة عامة مشتركة يعيشها معظم الناس ويتذوقونها وتصبح تعبيراته شخصية لا يستطيع أن يترجمها غيره.

أين الحقيقة: لو أخذنا بفكرة بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) أن الحقيقة الفنية هى فى العمل الفنى ذاته أى أن مرجعها ليس فى الشىء وحده ولا فى الذات وحدها. الحقيقة الفنية فى العمل الفنى ذاته ولابد حينئذ أن تتخذ الرحلة مسارها نحو إبراز الفكرة من خلال العمل الفنى. وما هو مصدر هذه الفكرة؟ وهل هى معروفة من قبل؟ أم تولد فجأة وبلا مقدمات وعندما تولد هل يكون لها صلة بسائر ما أنتجه الفنان من قبل؟ أم أن الفكرة تأتى من مصادر لا حدود لها، وهى ليست نفس الفكرة أى لا تتكرر، ولا تظهر مطابقة لسائر الأفكار التى ظهرت من قبل. وهى من صميم خواص الأصالة حيث أنها لا تظهر عند فنان آخر بنفس الملابسات إذ لو ظهرت بهذا الشكل لفقدت قيمتها كفكرة أصيلة أو على الأقل لنقصت قيمتها.

مجمل الأفكار: لقد جاءت إلى الفنان خلال حياته الفنية أفكار متعددة ولكنها لم تكن ذات قيمة واحدة، فبعض الأفكار يتأرجح بين الاعتقاد فى أن الحقيقة الفنية فى الشيء والبعض الآخر يقع فى الاعتقاد بأن الحقيقة الفنية فى الذات، كانت حصيلة الأفكار الأولى مجموعة من المناظر الطبيعية نلمح من خلالها المراكب، الشجر، النيل، الساقية، الشارع المجاور، المشتل، الحديقة، أى أفكار تتعلق بوصف البيئة الطبيعية المجاورة: فى المدينة، وفى الريف، وبجوار شاطئ البحر أو النيل. هى أفكار تسجل الموضوع.

أما الأفكار الأخرى فكانت محاولات ذاتية لا ارتباط لها بواقع معين، انتهت بصيغ تجريدية، وإن كان بعضها يحمل معانى رمزية وليدة الممارسة.

الأفكار الأولى كان لها مسرح واقعى، والأفكار الأخرى كان مسرحها رمزيًا بعضه وليد الساعة وله صيغ هندسية.

وستظل المشكلة أى من هذه الأفكار أوصلنا لأعمال فنية أصيلة؟ قال النقد الفنى رأيه وكلمته فزكى عينات من الصور هنا وهناك واعترض على عينات من هنا وهناك، ويدور الاعتراض حول قلة الدراما فى التعبير وانتحائه منحى زخرفيًّا وأن المساحات مسطحة وبلون واحد بلا تفاصيل ولا تحمل خصائص دسمة مما توصف به السطوح فى الطبيعة. والنقد على هذا النحو ينحو منحى وصفيًّا أى يحمل تعصبًا فى اتجاه الأفكار من النوع الأول وهو يعتقد أن الفن هو الطبيعة.

الشكل والمضمون: الصراع فى النقد هو فى الخلط بين الشكل والمضمون فمن الممكن أن يستوفى الشكل ولا يحقق فنًا والفن يقع فيما نسميه المضمون لكن المضمون يحتاج إلى شكل ليبرزه فالمضمون بلا شكل معناه ميوعة فى الفكر والشكل بلا مضمون معناه العناية بالسطح وإهمال الجوهر، ولذلك لابد من امتزاج وتزاوج بين الشكل والمضمون وعلى أساس هذا المبدأ نبعت أفكار من نوع آخر، أفكار تبحث عن التكامل.

فالفكرة التى تشغل الفنان هى فى تكامل الشكل مع الأرضية، هى فى الصياغة الموحدة التى تربط الأمامية بالخلفية وتنتهى بمغزى تعبيرى مؤثر، فالفنان مشغول

بإبراز صورة تعبيرية عن الديك، فالشكل هنا هو الديك، أما المضمون فيتعلق باندفاعية الديك، وبألوان ريشه وعرفه، والإيقاعات المتتابعة لاتجاهات الريش وتكراره، والديك فكرة رمزية توحى باليقظة، وتوحى بالسيطرة، وبالشاعرية، وهو من الطيور المميزة بصداحها وقت الفجر وامتلاء ريشها بالألوان المثيرة، وبتنوع الريش فى قصره وامتداده وبألوانه البنية والزرقاء والمصفرة، ولكى تبرز هذه الخصائص لابد من تقنية مميزة تيسر إبراز المضمون.

تقنية لإبراز المضمون: وحينما جمع الفنان سائر الصور التى أنتجها فى حقبات متفرقة عن الديك وجد أنها مرت بتقنيات متعددة، كل تقنية تخدم التعبير فى صورة معينة، أى أن عملية تقنين تقنية واحدة لا تتناسب مع إبداع أفكار جديدة، إذ كل فكرة ولها متطلباتها من التقنية، فالديك رقم (١) واشترك به الفنان فى معرض جمال عبدالناصر ١٩٧٢[1] رقم ٨٧ تحت مسمى «اليقظة» (صورة زيتية مقاس ٧٨×١٠٨ سم) عبارة عن ديك يصيح فاتحًا منقاره ورأسه متجهة إلى أعلى وجسمه وذيله معالج بطريق الشرطان المشرحة وهو فى شكل أقرب للرمزية التى تستكمل بالأرضية التى فيها مآذن وقمر وكلها إشارات للفجر حيث يتيقظ المسلم ليصلى على أذان الفجر الذى يصاحب فى الريف بصياح الديوك وتقف قدما الديك على أرضية مبلطة ببلاط مربعات هو أيضًا رمز للسطوح أى سطوح المنزل. ومناسبة العرض مرتبطة بثورة ٢٣ يوليه ١٩٥٢، التى كانت رمزًا لليقظة.

وفيما بعد ظهرت سلسلة أخرى من الديوك واحدة منها اسمها «التيقظ» مقاس ٤٧×٦٢ سم زيتية انتجت سنة ١٩٧٧ وعرضت فى المعرض الخامس للفنان بفندق الخليج بالدوحة/قطر عام ١٩٨٤[2]، وهنا المقاس أصغر من اللوحة السابقة وتصغير المقاس يجعل الفنان يركز على كثير من التفاصيل، ويحبك التكوين، والعلاقات اللونية، والصورة بها ديك يملأ الفراغ الأمامى وخلفه ديك أصغر فى الأرضية، كما تظهر وجه فتاح تطل من نافذة وهناك أضواء مسلطة باللون الأصفر والكريم والبرتقالى على مجموعة من الحمام المنتشر فى أمامية الصورة وفى خلفيتها، وحينما نسأل عن التقنية هنا نجد أن الخيال السريالى كان أساسًا فى صياغتها فالصورة أشبه بالحلم لا تلتزم بمسرح فتوغرافى وإنما بتجميع رموز من اللاشعور وتنظيمها

لتعبر عن الفكرة، ويلاحظ أن استخدام سكينة البالتة بدلاً من الفرشة كان ظاهرًا فى جسم الديك الكبير أما الحمام الذى يمثل وحدات صغيرة الحجم نسبيًّا فعولج بالفرشة مباشرة. والمعنى فى مجموعه شاعرى حيث أن مجمل الرموز يولد هذا الإحساس وجه الفتاة ذات الشعر الطويل المسترسل، والحمام الذى يضفى حركة وحيوية وسلامًا حول وجه الفتاة والديكين.

وعادت الفكرة وظهرت فى لوحة ثالثة تحت مسمى «حلم» فى ١٩٧٧/٥/١٩ مقاس ٤٧×٦٢ سم وعولجت بالسكين والفرشة والصورة بالطول وبها ديكان القريب هذه المرة هو الصغير والخلفى هو الكبير ويلوح وجه الفتاة من خلف الديك الكبير ويتحول شعرها إلى دورانات تحمل رموز الموسيقى أما الحمام ولونه أصفر ليمونى فيتجمع حول رقبة الفتاة وأمام رأس الديك الكبير وفى أمامية الصورة، وما زالت التقنية سريالية حيث يتم تجميع الرموز لا شعوريًّا وبمسرح من نسج الخيال والصورة تحمل نمط الفنان فى التعبير.

وعادت الفكرة وظهرت فى ١٩٧٧/١٠/١٥ فى صورة عنوانها «البحث عنها» مقاس ٤٧×٦٢ سم زيتية واستخدمت السكين والفرشة فى بنائها التعبيرى والتغير الذى حدث هنا فى زهو ألوان الديك الحمراء وحركته المميزة وبروز وجه الفتاة من الأمام من جسم الديك وذيله بينما يكمل الصورة من كل جانب حمام فى حركات واتجاهات مختلفة، والتقنية سريالية حيث الخيال، كما أنها مليئة بالألوان والحركة أما وجه الفتاة هنا فيمثل المحبوبة الخيالية الأشبه بالقرين، فالديك يرمز للذكورة ووجه الفتاة للأنوثة فيكمل أحدهما الآخر، أما الحمام فكأنه يزغرد لهذا اللقاء الخيالى.

وفى ١٩٧٧/١٠/٢٠ لاحت صورة جديدة بعنوان «ذات الوجه الأزرق»، مقاس ٤٧×٦٢ سم استخدمت فيها السكين والفرشاة لعلاج الألوان الزيتية. أما من ناحية التركيب فوجه الفتاة الأزرق احتل الجانب الأمامى للصورة وظهر الديك برأسه وعرفه فى الخلفية هو والحمام الذى جاء من كل اتجاه ليغنى فى هذا اللقاء السريالى فى الصورة وكأن بروز وجه الفتاة بهذا الحجم إشارة إلى أن الأمل والحلم يتحقق تدريجيًّا بشكل أقوى مما سبق. كما أن العلاج اللونى مثير حيث أنه لم

يدخله القواعد الأكاديمية فالأزرق الذى يشكل وجه الفتاة فى الأمام يتكامل مع نغمات الضوء الذى يمثلها الحمام فى الخلف والذى عولج بالألوان الصفراء والحمراء، وعمليات التنظيم أشبه بالموسيقى فى التكرار والترديد والإيقاع والتوافق.

إننى أعتز بهذه الصور لأنها مثل بيوت الشعر ولكن مصورة فلابد لكى تتذوقها أن تعيش معها معانيها التى حققتها ولا تربطها بالواقعية الطبيعية. وكان من الممكن أن يستمر حماسى لموضوع الديك فترة أطول ولا أدرى ما السبب فى تركه جانبًا ومعالجة موضوعات أخرى، هل لأن ظروف البيئة تؤثر على اختيارات الفنان؟ بعض الفنانين أمضى حياته أو معظمها وهو يعالج موضوعًا واحدًا بشتى الأشكال والألوان، خذ مثلاً: أميدو موديليانى (١٨٨٤ - ١٩٢٠) أمضى عمره فى تصوير الوجوه البشرية والنساء العاريات، ومارينو مارينى (١٩٠١ - ١٩٨٠) أمضى معظم حياته وهو يعالج موضوع الخيل تصويرًا ونحتًا، وادجار ديجا (١٨٣٤ - ١٩١٧) أمضى جزءًا كبيرًا من حياته يصور راقصات الباليه وپول جوجان (١٨٤٨ - ١٩٠٣) اهتم فى عدد كبير من صوره بالتاهيتيات، وجوان ميرو (١٨٩٣ - ١٩٨٣) فى إرهاصات رمزية تعتمد على بنات أفكاره، فكأن الموضوع الواحد قد يستغرق الحياة الكلية لفنان وفى هذه الحالة فإن الموضوع يتجدد وله إمكانات النمو والإطراد والاتساع، وهناك نفر آخر من الفنانين الذين لا يستقرون على موضوع واحد، بل ينتقلون من موضوع إلى موضوع، وهذا الانتقال لا يعنى فقدان شخصية الفنان مع تغير الموضوع، فالموضوع بمثابة حلة متغيرة أما الجسم الأصلى فموجود وله دلالاته. إن بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) لم يستقر على موضوع واحد بل انجذب للعديد من الموضوعات وبمختلف الأساليب والخامات عبر عن الديك رسمًا ونحتًا، وعن البشر، والثور، والحصان، والعنزة، وغير ذلك وقد يكون قد مكث فى بعض موضوعاته مددًا مختلفة، لكنه لم يلبث أن انتقل إلى موضوعات جديدة. وبول كلى (١٨٧٩ - ١٩٤٠) تناول موضوعات عدة: امرأة ودوارق، ورأس مستدير، ورسم جذور الأراجوز، والبلياتشو، وقناع لإمرأة، وأشخاص فى الحديقة ولذلك فإن انتقاله من موضوع إلى موضوع يجعل موضوعاته الجديدة غير متوقعة وهكذا الحال بين الفنانين الذين يتمسكون بموضوع واحد والذين يخوضون التجربة فى موضوعات متنوعة ومتجددة.

والفنان يجمع بين الخاصتين: يعالج موضوعات متفرقة لكنه يركز فى الموضوع الواحد لفترة طويلة حتى يستخرج منه كنهه. ولذلك عاد موضوع الديك وظهر من جديد بعد أن عالج الفنان مجموعة من الموضوعات المتفرقة. لم يكن ظهوره شبيهًا بالصياغات التى ظهرت له فى الصور الأربع سالفة الذكر. وإنما بصورة متغيرة، والصورة الجديدة لها قصة. كنا نؤلف كتابين للفن لرياض الأطفال، وكان من بين الصور الملونة صور للديك باعتباره أحد الدواجن المنتشرة فى البيئة الريفية وعلى سطوح بعض المنازل. وحول بعض المقاهى المنتشرة فى ضواحى القاهرة. وقد مرت فترة تجاوزت العشر سنوات (١٩٧٧ - ١٩٨٩) التى عاود الديك الظهور فيها وجذب خيال الفنان لمعالجته معالجة تعبيرية. والمثير فى الديك العرف الأحمر والبلح الأحمر المدلى من تحت المنقار، كما أن علاج الديك كان بالاهتمام بالجانب التعبيرى فى الشكل واللون والتقنية المناسبة وأول صورة سميت الديك رقم (١) مقاس ٩٠ × ١١٥ سم وعرضت فى المعرض، لعام ١٩٨٨ وانبثقت منها صور أخرى بنفس المقاس رقم (٢)، (٣)، (٤)، (٥) وما زال البحث جاريًا فى عام ١٩٨٩ لإبداع تعبيرات مميزة للديك. وقد وصلت عدد الصور التى ابدعت عن الديك حتى كتابة هذه السطور ١٩ لوحة مقاسات مختلفة وما زال العمل جاريًا لإنتاج المزيد.

ما الفرق الذى طرأ على ديك ١٩٨٨ ولم يكن متوافرًا فى ديوك ١٩٦٧، ١٩٧٧، العناية بعجينة التصوير ودسامتها، فقد برز اللون الأحمر بوهجه وتنوعاته فى العرف والبلح المدلى من تحت المنقار وظهر وميض ضوئى داخل الأحمر بأحمر أفتح يجعل التعبير أكثر قوة، وشكلت الأرضية باللون الأزرق الذى يتخلله وميض من الأخضر. كانت الصورة بالطول والثانية بالعض حيث يحتل العرف فراغًا أكبر، أما الثالثة فظهرت بالعرض وتجلى فيها مزيد من التفاصيل وفى اللوحة رقم (٤) اختفى المظهر الطبيعى بدرجة كبيرة وحل محله علاج تجريدى لكيان الديك. كانت اللوحة بالعرض. مجموعة الألوان كما هى الأحمر ودرجاته فى الشكل، والأزرق وإيقاعاته المخضرة فى الأرضية، والشكل احتوى على تقسيمات مفصلة بعضها دائرى قوسى والبعض الآخر أشكال هندسية تتمشى مع دوران الجسم والريش، وازداد التجريد فى اللوحة رقم (٥) حيث انتهت بشكل رمزى تحتل العين البؤرة

الوسطى والمنقار الأصفر الكيان الجانبى، والزيادات المستخرجة من الرأس هى من وحى بعض تفاصيل الديك الأصلية.

عند هذه اللحظة بدأ الفنان يقلب مراجعه ليستعرض تعبيرات الديك عند بعض الفنانين، وفى الفنون الحديثة والقديمة، وأخذ يعد دراسات خطية لصياغات مختلفة انبثق منها عدد من اللوحات أقرب إلى التجريد والرمزية منها إلى تقليد الواقع البصرى، وكانت هذه اللوحات ذات مقاسات متنوعة بعضها أقرب إلى المربع أو المستطيل، وبعضها عولج بالطول أو بالعرض وببالتة لونية قوامها الأحمر والأصفر فى صياغات الأشكال، والأزرق والأخضر فى الأرضيات.

الصورة رقم (٦) مربعة مقاس ٦١×٦١ سم وبالألوان الزيتية كلها مؤسسة على إيقاعات دائرية قوسية لم يعد يرى فيها الديك بمعناه البصرى، واللوحة رقم (٧) مستطيلة مقاس ٣٢×٣٩ سم جمعت بين الاتجاهات القوسية والهندسية، والصورة رقم (٨) ٣٠×٣٧ سم أقرب إلى الرمز وظهر الأزرق قاتمًا فى رقبة الديك والصورة رقم (٩) مربعة مقاس (٩٣×٩٣ سم) وهى جسم مسطح أقرب إلى التجريد وملىء بالملامس بينما الأرضية بنغميات زرقاء وخضراء تخدم فى اتجاهاتها الشكل المرسوم. هذه المجموعة من الصور كلها زيتية وانجزت خلال عام ١٩٨٩ وتبين مدى العطاء المستمد من موضوع واحد حينما يعيش معه الفنان ويسترسل.

وهناك مجموعة متنوعة الأشكال والأحجام تقع بين الأرقام من (١١) حتى (١٥) يبرز الشكل برمزيته أحيانًا ويكاد يختفى أحيانًا أخرى. فالشكل (١١) مربع مقاس ٩١×٩١ سم وهو عبارة عن شكل دائرى تقريبًا تتخلله فتحات زرقاء بلون الأرضية بينما تكسو السطح ملامس قوسية متاقطعة ودائرية.

والصورة (١٢) بعنوان شاعرية مقاس ٢٩×٣٦ سم لا تلمح من خلالها شكل الديك وإنما مجموعة من الأشكال تحوى فراغات والتركيب رمزى والصورة (١٣) ٦٦×٩٠ سم يعود شكل الديك للبروز ولكن بطريقة تحريفية تؤكد العرف والعين والمنقار والريش الذى ظهر بأشكال بيضاوية ودائرية. والصورة (١٤) اندفاعة مقاس ٥٠×٥١ سم عبارة عن حركة قوية فى اتجاه اليمين وعولج الريش بشكل

شرطان. والصورة (١٥) انطلاقة يعود شكل الديك للظهور ولكن بطريقة تحريفية تعبيرية تبين العرف والمنقار والعين والريش التى تتجه كلها ناحية اليمين العلوى. كل هذه الصور من نتاج ١٩٨٩ وبالألوان الزيتية، ومعالجة بالأسلوب التلقائى الحديث الذى يتحرر من التقليد الحرفى للطبيعة ويغوص فى إبراز الجانب التعبيرى.

لقد غادر الفنان القاهرة فى شهر يوليه ١٩٨٩ لتمضية بضعة أيام فى رأس البر بعيدًا عن مرسمه فى القاهرة، وكان معه قلم أسود وبضعة أوراق بيضاء. ولم يخل ذهنه من تذكر شكل الديك، وقد قام بمجموعة من الكروكيات تظهر بعض خصائص الديك كأشكال مندفعة ذات صدر يتصدر ورقاب تتقوس وتطول، وعندما عاد إلى القاهرة لصق تلك الكروكيات فوق لوحة كرتون يستطيع بالمقارنة أن يدرك أى الأشكال أكثر تعبيرية من الأشكال الأخرى. ولم ترسم هذه الكروكيات من الطبيعة وإنما من خيال الفنان حيث كان متحررًا من التسجيل الحرفى وبعده عن التعبير.

كان المسيطر على الفنان تنظيم تجربة التعبير بطريقة علمية تكون السيطرة فيها على مساحة محددة لا تتغير ولذلك قام بتكليف نجار بتفصيل ١٠ شاسيهات الواحد مقاسه ٧٠×٧٠ سم وكسى بالقماش البفتة أو الدمور، ثم طلى بالبلاستك الأبيض وجهين. أصبح لدينا الآن أساس عشر لوحات موحدة المقاسات. كيف يتم التعبير؟

التعميم اللونى يحمل قانونًا فى ذاته، وليس لهذا علاقة بالجسم المرئى، قد يدركه الفنان فى المرئيات، ولكن لا يحدث هذا إلا بعد خوض تجارب أساسها التعميم اللونى، وظهر هذا التعميم جليًّا فى لوحات الطبيعة الصامتة – الفترة التكعيبية لكل من بابلو بيكاسو (١٨٨١–١٩٧٣) وجورج براك (١٨٨٢–١٩٦٣) فاللون الأبيض أو الفاتح صوره براك وهو يخترق الأطباق والسكين، أى رآه مجملاً فى لوحته المسماة: «طبيعة صامتة»، هل كان ينقل هذا الإحساس بالتعميم من الطبيعة مباشرة؟ أم أنه كان يصممه فى أثناء التنفيذ؟ الواقع إنه نوع من السيطرة على لغة التشكيل فيظهر الفاتح مجملاً والقاتم مجملاً والألوان بين هذا وذاك فى أوضاع تخدم كل من إجمالات الفاتح والقاتم. هذا نوع من بلاغة الأداء كان يغيب عن الفنانين الذين يهتمون بالنظرة الحرفية لتقليد الطبيعة. كان علىّ إذًا أن أخترع طريقة

تساعدنى على تحقيق هذا التعميم اللونى. والطريقة أخذت رحلة طويلة منذ أن كنت أعمل بمكة المكرمة من ١٩٧٥ حتى ١٩٨٠ حتى الآن. فبعد انتهاء العمل فى صورة معينة يتبقى ألوان مختلفة على البالتة، فكان الفنان يستخدمها كطلاء فوق اللوحات البيضاء الجديدة المعدة للعمل وكان وضع مساحات الألوان يتم بطريقة عارضة وكشرطان متلاصقة هنا وهناك، وبعد ذلك يتم رسم اللوحة الجديدة فوق هذه الأرضية المعدة مصادفة، ويصير تكييف اللون يتمشى مع الأشكال عند إخراج اللوحة، والسؤال هنا هل كان يتحقق التعميم اللونى؟ لم يكن ليتحقق بالقدر الذى نبغيه الآن، كل ما هنالك أن هناك تنظيم يحدث بين الأصفر الذى كسى السيارة والأصفر الذى وجد فى الأرضية، فاللون فى مجموعه حقق تداخلاً حتى أن بعض الأشكال وأرضياتها كانت تظهر خضراء وبعضها الآخر صفراء أو زرقاء أو حمراء ووصلت هذه الطريقة إلى ذروتها فى اللوحة المسماة «السوق الصغير» مقاس ٦١×٧٨ سم والتى أنتجت عام ١٩٧٩ وبدرجة متفاوتة فى اللوحات الأخرى المسماة «وسط المدينة» مقاس ٤٧×٦٢ سم ولوحات «على الناصية» من ١-٦ مقاس ٤٧×٦٢ سم.

الفكرة الجديدة هى كساء الأرضية عمدًا بألوان صفراء أو حمراء أو زرقاء بحيث أن هذا الكساء لا يتم صدفة ولكن ينظم بطريقة إيقاعية تساعد على تكامل الصورة عند تحقيق الشكل وحينئذ يظهر التعميم اللونى. وقد بدأت بلوحتين من العشرة على سبيل التجريب وبعد أن انتهيت من أرضية كل منها باستخدام خرقة من القماش مبللة باللون، عدت ورسمت فوق هذه الألوان إحدى الكروكيات التى أعددتها فى رأس البر مع التكييف وبعد ذلك تم حاليًّا إخراج الألوان، بمعنى يتم تحقيق التنظيم اللونى لكل صورة، شكلاً وأرضية، يتناغمان، ويكمل أحدهما الآخر ويؤكده ليبرز المخلوق الجديد تدريجيًا. وحينما يلوح المخلوق الجديد (الإبداع) فإنه لا يقارن بأصله فى الطبيعة، فأصله شكل انصهر فى تجربة الرؤية الجديدة للفنان، أى أن أصله متخيل وليس واقعيًّا، وإن كان يحمل إشارات من هنا وهناك لملامح الطبيعة كنوع من مساعدة الرائى على الرؤية الفنية، وليست الرؤية المعتادة المعوقة للإدراك الفنى.

عمق التجربة: ومن قضايا النقد الفنى الحكم على جودة العمل الفنى أو عمقه، وهذه مسائل نسبية متوقفة على سعة إدراك الناقد، ومدى حساسيته الفنية، وإلمامه بالماضى الفنى. أى أن عمق التجربة مفروض أن تمتد جذورها إلى النماذج الناجحة من التراث الفنى، تلك النماذج التى أثبتت وجودها عبر العصور، وليس من المتوقع أن تكون تجربة الحاضر شبيهة بتجربة الماضى وإلا كان معنى ذلك انعدام التطور والمشى «محلك سر». لكن ما الذى يوجد فى الماضى ويظل له بريق فى الحاضر، هل هو عمق العلاقات التشكيلية، هل هو الموضوع، هل هو المضمون؟ العلاقات التشكيلية حينما تكون محكمة يمتد إشعاعها عبر قرون من الزمان، لكن تلك العلاقات يحكمها مضمون وليد العصر، وكل عصر له سماته ورسالته وإيمانه، ومنهج تعبيره ولذلك فإن تلك العلاقات حينما تكون محكمة، يكون ذلك فى إطار، وإذا تغير الإطار لم تعد تلك العلاقات بالإحكام الذى نتوقعه؟ أولم تعد وظيفتها وأحكامها متناسبين مع الإطار الجديد، فقينس بالمثالية الإغريقية بنسبها الجمالية متناسبة مع هذه المثالية، لكن نوع العلاقات التى تحكمها لا تتفق مع مثالية القرن العشرين ومنهجه الإبداعى، ولذلك فإن تجربة الحاضر الفنية لا تتطابق مع تجربة الماضى لإختلاف الظروف، ولذلك حينما يطل الناقد على الإنتاج الفنى المعاصر الذى يعتمد عليه فى وزن الحاضر فإنه يختار من الماضى التجارب المواكبة للحاضر، ولذلك فإن الفن النجرو والفن الشعبى وفن الأركيك الإغريقى وفن ما قبل الأسرات تحمل سمات قريبة من الحاضر ومن القرن العشرين أقرب من الفن الإغريقى وعصر النهضة وفن الباروك حتى القرن التاسع عشر.

وحينما نتذكر مارسل دوشامب (١٨٨٧ – ١٩٦٨) كيف وضع شاربًا لموناليزا نعرف أنه حاول بوضعه هذا أن يحطم القاعدة الكلاسيكية للفن ويلفت النظر إلى قواعد مغايرة وليدة القرن العشرين، ولذلك فإن عمق التجربة المشار إليه يتحقق بعقلية القرن العشرين والذى نحاول أن نلخص مبادؤه فى الأحكام الآتية:

١ – أن التعبير الفنى يستند إلى إحكام التصميم.

٢ – أن التعبير الفنى يتميز بنصاعة اللون وتوافقه.

٣ – أن التعبير الفنى قد لا يحمل مضامين واضحة وإنما يكفى فيه الرمز والإشارة.

٤ – أن التعبير الفنى يستند إلى مفاهيم رمزية أكثر من استناده إلى مدركات بصرية.

٥ - أن المادة المؤثرة فى التعبير ليست الموضوع بل إحكام الصياغة.
٦ - أن مادة التعبير ودسامة سطوحه وتنوعها من العوامل المؤثرة فى الإحساس.
٧ - يعوق المظهر البصرى أحيانًا الرؤية الفنية فيخدع الرائى بالموضوع بدل المضمون.
٨ - أن العمل الفنى ولادة مميزة لا تقارن بأى عمل فنى آخر ولا بالطبيعة.
٩ - إن نجاح العمل الفنى يقع فيما يحمله من طراز فردى أى من شخصية مميزة.
١٠ - أن العمل الفنى كل لا يتجزأ وتندمج عناصره فى وحدة وفى وئام.
١١ - أن العمل الفنى لفنان مرموق هو جزء من رحلة طويلة مرتبطة ودليل من دلائلها.
١٢ - أن العمل الفنى يحمل نبض العصر ومقوماته الذاتية.
١٣ - أن العمل الفنى ينتج مرة واحدة ولا يتكرر وليس له شبيه.
١٤ - أن العمل الفن لا يقلد ويحمل بصمة صاحبه.
١٥ - العمل الفنى جملة مفيدة، ويمثل رأيًا واكتشافًا وملاحظة غير عادية.

ومما سبق نتبين أن رحلة الإبداع عميقة ومتشعبة ولها وحدتها حيث أن الشكل والمضمون (Form & Content) يمثلان شيئًا واحدًا ولا ينفصل أحدهما عن الآخر، ثم إن هناك ثمة ترابط بين الكل والأجزاء، بحيث أن السياق يجمع التفاصيل كلها نحو هدف واحد، ولا يسهل فصل أى جزء عن بقية الأجزاء، فالصياغة تفرض ملابساتها وطابعها على كل التفاصيل الداخلة فى تركيبها. والصياغة انعكاس لشخصية الفنان، فكل معانى: الرقة، والشاعرية، والخيال، والإيحاءات المختلفة كلها مرتبطة بشخصية الفنان وبسحنته.

الهوامش:

(١) اللوحة منشورة فى كتالوج المعرض: معرض جمال عبدالناصر، اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكى العربى، أمانة الشئون الدينية والثقافية والإعلام، شعبة الثقافة، ١٩٧٢ ص ٨٧.

(٢) الصورة منشورة بالألوان فى كتالوج معرض الفنان الدكتور محمود البسيونى الذى نظمته الجمعية القطرية للفنون التشكيلية فندق الخليج، الدوحة، ابريل ١٩٨٤ - رقم الإيداع بدار الكتب القطرية ٣٥ لسنة ١٩٨٤.



٧ - السمك الراقص
١٧٧×٩٢سم زيتية ١٩٨٧



٨ - فى القـاع
١٠٢×٧٢سم زيتية ١٩٨٧

الفصل الثانى

موضوعات الفن

مقدمة: لم يكن هناك موضوع واحد يشغل الفنان، ففى الفترة من الأربعينات إلى الثمانينات كانت الموضوعات متنوعة ومتجددة. طبعا كانت نقطة البداية كانت الاهتمام بالطبيعة حيث كنت ترى الفنان وهو يرسم الشجر فى بيئة الأورمان حيث يوجد معهد التربية وكان يحتل حديقة واسعة مليئة بالأشجار المميزة. وكان الفنان يجلس بحامله ولوحته أمام شجرة ضخمة يحاول أن يستوعب معانيها ويعبر عنها بالألوان المائية التى تمثل الخامة المدرسية السائدة فى هذاالوقت. وتوسعت فكرة الطبيعة لرسم الشوارع ورسم منظر لعشش رأس البر، وكان اللون يزداد نصاعة تدريجيًا. ثم بدأت الموضوعات التى تدخل فيها الصياغة ويتناولها الخيال، وتتأكد فيها الرمزية، مثل موضوع الديك الذى تناولناه بالشرح والتعليق فى الفصل الأول.

الديك: ولم يكن الديك مقصودًا فى ذاته، وإنما دخل فى رمزية تتجه إلى التعبيرية فيها التيقظ واليقظة والحلم والبحث عنها وذات الوجه الأزرق ثم تشكيلات من الديك تقع فى الصور من (١) حتى (١١) وكلها زيتية استغرقت فترة حضانة وقعت فى الفترة من ١٩٦٧، وغابت ثم ظهرت فى ١٩٧٧ ثم غابت وأعادت الظهور فى ١٩٨٨، ١٩٨٩.

ولوحات الديك تحتاج إلى تأمل حيث الريش والذيل والعين المستديرة والعرف والمنقار والأرجل. وحينما كان الفنان يرسم كروكياته للديك فى رأس البر كان يتخذ منهجًا قريبًا من الروح التى اتخذها الفن الشعبى، ومن المنهج الذى اتخذه بابلو بيكاسو وبخاصة عند رسمه ونحته للديك وكذلك من المنهج الاسلامى فى رمزيته. وسنتناول فيما يلى موضوعات أخرى شغلت الفنان وتركت بصمتها فى انتاجه الفنى.

الأسماك: أما الموضوع الثانى الذى عالجه الفنان قبل الديك هو موضوع الأسماك وهذا الموضوع بدأ الاهتمام به فى فترة الدوحة حينما كان الفنان يأخذ تلميذاته إلى متحف قطر الوطنى حيث يوجد «اكواريم» معرض الاحياء المائية(١) أى معرض حى لكل أنواع السمك المتوافرة فى بيئة قطر، وكل نوع من السمك يسبح فى الماء فى غرفة لها واجهة زجاجية ويمكن من خلالها تأمل حركاته الرشيقة وايقاعاته الانسيابية واهتزازات زعانفه وذيله. رسم الفنان فى حينه كروكيات لاندفاعات السمك بالأقلام الفلوماستر السوداء والحمراء وكان ذلك من الاكواريم ووضع هذه الكروكيات فى دفتر بورق نايلون شفاف وهى محفوظة حتى الآن زهاء خمس سنوات، ولعلها مختزنة فى اللاشعور وفى عام ١٩٨٧ كان الفنان يمضى بعض الوقت فى نادى اليخت أمام النيل بالمعادى، ولفت نظره المراكب الشراعية وجره ذلك إلى تذكر السمك، فبدأ ينتج كروكيات عن الزوارق والسمك ثم عن السمك وحده وانتهت التجربة بانجاز ١٧ لوحة زيتية عن موضوع السمك.

فلوحة السمك الراقص ٩٢×١١٧ سم عرضت فى المعرض العام لسنة ١٩٨٧ وهى عبارة عن أنواع من الأسماك الملونة ذات الاتجاهات القوسية ومجموعات صغيرة من الأسماك الصغيرة تتجه اتجاهات مختلفة ولكن فى مجاميع تكمل ايقاعات الأسماك الكبيرة.. فالحركة القوسية أساس النظام، والأقواس يكمل بعضها البعض فتخضع كل الحركات إلى كيان المستطيل، وهناك لوحة مخلوقات البحر ٧٢×١٠٢ سم ولوحة فى القاع ٧٢×١٠٢ سم وكلاهما يجمع بين الزوارق فى أعلى كل لوحة والأسماك المتنوعة فى الأسفل. وهناك صورة رابعة «أسماك» مقاس ٧٢×١٠٢ سم تعتمد على محور مركزى تدور حوله الأسماك ذات العيون الدائرية. واللوحات الأربع المتقدمة استخدم فيها الزيت وتتميز بالملمس الذى يشكل أجسام السمك وهى ملامس من الخطوط والدوائر.

وموضوع الأسماك استغرق ١٧ لوحة مقاسات مختلفة وغالبيتها صغيرة الحجم. وكل منها يمثل نظامًا خاصًا فى صياغة الأسماك، وابراز الألوان فلوحة «دوران» ٢٧×٣٧ سم مصممة على شكل دائرى حيث تتابع حركة الأسماك الصفراء

(١) Aquarium.

الأسماك الوسطى الحمراء، ولوحة تقابلات ٣٣×٤٣ سم حشود من الأسماك تواجه بعضها البعض فى مجموعات مميزة، كل مجموعة بلون خاص ويزداد التحريف فى المجموعة الخضراء حيث تزداد طولا وتظهر الذيول على شكل سبعة، ولوحة «كل اتجاه» مقاس ٣٣×٤٣ سم فصممت الأسماك بوضوح فى كل اتجاه ويغطى بعضها البعض الآخر، واللوحة اسماك وزوارق مقاس ٢٧×٣٢ سم نصفها العلوى زوارق والسفلى اسماك متداخلة تشكل مجموعة مميزة كثيرة الملامس، واللوحة انسياب ٢٨×٣٨ سم بها تنظيم أصغر للسمك يتخلله علاقات خطية زرقاء ترمز للماء والأسماك مندفعة من أعلى إلى أسفل، ولوحة «أنواع» كلها تنظيم عرضى للسمك واللوحة طولية مقاس ٢٨×٣٨ سم وأقرب إلى الشرطان، وتظهر القشور والزعانف المسننة بملامس خطية أو دائرية أو قوسية متكررة. ولوحة أسماك متقابلة مقاس ٢٨×٣٧ سم تجمع اسماك بأطوال وعروض مختلفة والوان زاهية بشكل ايقاعى مميز، وصورة اسماك ملمسية مقاس ٢٥×٣٧ سم تتداخل فيها الأسماك باتجاهاتها وملامسها وذيولها المميزة. وهناك خمس لوحات كل منها مقاس ١٨×٢٣ سم وهى «اسماك وزوارق»، «اسماك خضراء»، «اسماك»، «أسماك صفراء»، «أسماك متعددة» وكلها محاولات تجريبية لتنظيم السمك باتجاهاته المختلفة وتفاصيله فى تكوينات متميزة ومحبوكة وبعضها يتخلله الايقاع الخطى الذى يعلو سائر الأشكال.

والحقيقة أن عرض لوحة واحدة من موضوع السمك لا يمكن الرائى من ممارسة ادراكه وتذوقه كما ينبغى، والأفضل أن ترى التجربة فى السبعة عشر لوحة موضوعين الواحدة بجوار الأخرى حيث يمكن المقارنة بين الواحدة والأخرى واستنتاج الفروق والاضافات والمميزات الخاصة بكل لوحة، والواقع أن كل تنظيم يحقق ذاته بصيغة مميزة. والسمكة كعنصر يمثل وحدة التكرار هى فى حد ذاتها شكل مبسط ولذلك يسهل السيطرة عليه فى ايجاد تكوينات مثيرة من الناحية الجمالية.

والأشكال من (١) حتى (٤) كروكيات لايقاعات السمك مستوحاة من حركات السمك فى معرض الأحياء المائية بمتحف قطر الوطنى، والرسوم خطية والحركات يكمل بعضها البعض، والأسماك من أنواع مختلفة فيها الطويل الانسيابى والعريض

ذو الخطوط والبطش العرضية الصفراء أو الحمراء وعملية الرسم يسرت تنظيمات ايقاعية، يكمل كل عنصر فيها العناصر الأخرى، كما أن الزعانف والذيول تعطى تنوعًا على الأجسام أحيانًا بخطوط طولية أو مثلثية، وتلعب العيون دورها كنقط تركيز موزعة فى انحاء كل اسكتش وتربط عناصره.



٩ - كائنات غامضة ٦٠×١٢٠ سم زيتية، ١٩٧٣

الحيوانات: وموضوع الحيوانات استغرق حقبة من حياة الفنان أنتج خلالها ما يقرب من ٧٠ لوحة، وقد بدأت الفكرة برؤية مصادفة فى سوق الخضار بمصر الجديدة حيث تباع الدواجن، ولفت نظر الفنان القفص الذى يستريح فوقه عدد من الأرانب أحجام ومقاسات مختلفة وألوان بيضاء وسوداء وقد أمكن عمل لوحة (١٦) من هذا المنظر سميت «الانتاج» ٧٥×٨٥ سم زيتية سنة ١٩٦٦ والرؤية الفنية تكمن فى التزاحم ورؤية المجموع فى كتلة واحدة، وقد نسى هذا الموضوع فى اللاشعور حيث عاد وظهر فى تصوير الماعز والأغنام، الأشكال من (١٧) حتى (٢٩).

والموضوع من مثيرات البيئة فى مصر الجديدة، فمنذ أن كانت تلك الضاحية صحراء وكان رعاة الغنم يطوفون بأغنامهم فيها: الماعز والخرفان بصحبة الحمار والكلب والراعية بملابسها المميزة ، والماعز حيوانات لها طباع مميزة فيمكن أن تقف الواحدة على قدمين وتمد جسمها بموازاة السور لتلتهم مجموعة من أوراق الشجر، ويمكن أن تسعى بفمها فوق الأرض لتلتقط الأشياء التى تجدها فى طريقها وتصلح غذاء منعشًا. ويسير الراعى أمام أو خلف قطيعه مرتجلا أو ممتطيا الحمار، بينما الكلب يسير فى موازاة القطيع ليدفع بالحيوان الشرود داخل القطيع، وتحرك الراعى وغنمه فى مجموعة مترابطة على شكل صف أو صفوف، وإذا جلست الراعية للراحة استراح حولها سائر الماعز والخرفان فى أوضاع ملفتة ومثيرة. وشكل (١٧) تعايش ديناميكى مقاس ١٠٠×١٠٠ سم (زيتية) ١٩٧٣ وهى واحدة من عشر لوحات بنفس المقاس ولكن متنوعى اللقطات، واللوحة (١٧) تتميز بالايقاع وامتداد الآذان والأرجل فى تناغم واضح بينها توزع العيون داخل الرءوس شبه الدائرية وبألوان خضراء متدرجة. أما اللوحة (١٨) فى المراعى مقاس ٦٩×٥١ سم زيتية ١٩٧٢، والحيوانات متجهة إلى اليسار أو إلى اليمين بشكل فيه بعثرة تلقائية وألوان براقة. أما الشكل (١٩) على الربوة مقاس ٦٠×١١٤ سم (زيتية ١٩٧٣ فيزداد الاهتمام فيها بايقاعات القرون وكل اجسام الحيوانات سوداء بأرجل ووجوه محرفة على أرضية حمراء وزرقاء يوحى بالماء. ولوحة (٢٠) صغيرة الحجم مقاس ٢٧×٣٨ سم (زيتية) ١٩٧٢ واسمها تعاطف لتداخل اجسام الحيوانات بعضها فوق بعض وتماسكها فى وحدة مميزة.

إن لوحة (٢١) حركات ولعب ٥٥×٧ سم زيتية ١٩٧١ كانت بين معروضات الجناح المصرى فى معرض طوكيو باليابان سنة ١٩٧٢ وهى ذات أرضية صفراء أما الحيوانات فصورت بطريقة المساحات باللون الأسود وفى تنظيمات متراصة ومتقابلة. وهى تعبير عن خلاصة الحركة فى تقابل وافتراق. والشكلان (٢٢)، (٢٣) نموذجان من مجموعة بلغت أربع وعشرون رسماً مقاس الواحدة فيها ٢٧×٣٣ سم وكلها دراسات بالألوان الزيتية ١٩٧٤ لتجمعات الحيوانات فى تكوينات محبوكة استخدم فيها اللون البنى ودرجاته أو الأزرق القاتم على أرضية بيضاء والتكوينات مؤسسة على حركات مستوحاة من طبيعة الخصائص الحيوانية، وقد يظهر فى بعض هذه اللوحات شكل الانسان كما هو حادث فى اللوحة (٢٣) ولكنه انسان أشبه بعروسة المولد متكيف مع أوضاع الحيوانات الأخرى. وفى شكل (٢٤) لوحة القطيع ٨٩×١١٥ سم زيتية ١٩٧٤ وتتحول فيها الحيوانات الى تجمع رمزى تعلوه القرون باتجاهاتها القوسية التى تتناسق مع اتجاهات الأجسام القوسية وأشكال الأرجل الشبه هندسية والمتعامدة بميل على الأرضية. والألوان خليط من الأصفر والأزرق والبنى.

وفى اللوحة (٢٥) أغنام مقاس ٩٠×١٢٧ سم زيتية ١٩٧٣ حشد كبير من الأغنام تتحرك بكثافة تجاه اليسار بينما وحدات منها تسير فى الاتجاه المضاد والألوان الفاتحة تحمل وميض الضوء وتتدرج إلى الأزرق وإلى البرتقالى بينما تظهر الأرضية باللون النبيتى.

وجاءت موجة أخرى لرسم الحيوانات التى اخترنا أمثلة لها من (٢٦) حتى (٢٩) وصورت فى الدوحة - قطر - مستوحات من حيوانات حديقة حيوان الدوحة. ومن بين هذه الحيوانات الحمار الوحشى الذى استثار الفنان بتخطيطاته فالشكل (٢٦) «حيوانات مترابطة» مقاس ٤٠×٥٢ سم زيتية ١٩٨٣ نظم فيه الحمار الوحشى فى تركيب تتردد فيه الخطوط القوسية فى جسم كل حيوان لتقابل ترديدات أخرى فى حيوان آخر بينما تلعب الرءوس بؤرًا لتجميع النظام الخطى حولها وهذه الصورة من أهم الأعمال التى عرضت فى معرض الفنان الخامس الذى أقامته الجمعية القطرية للفنون التشكيلية بفندق الخليج ١٩٨٤ لأن النظام فيها

يستثير حركة العينين إلى الداخل والخارج. ومازال الموضوع واضحًا فى اللوحة (٢٧) الحمير الوحشية ٥٤×٦٣سم زيتية ١٩٨٤ حيث تتجمع الحيوانات حول نقطة مركزية وتظهر أنغام الخطوط على الأرضية الخضراء المتدرجة. وفى اللوحة (٢٨) تجمع ٥٤×٦٣سم زيتية ١٩٨٤ نظمت الوان الأرضية كمساحات لونية مقدمًا تجمع بين الأصفر والأحمر والأخضر ورسمت أشكال الحيوانات الوحشية باللون الأسود فوق هذه الأرضية ولكن فى تكوين نصف دائرى ملفت للنظر ومريح فى انسجامه وتماسكه.

والصورة (٢٩) زواحف ٤٠×٥٢سم زيتية ١٩٨٤ محاولة خيالية لبعض الزواحف ذوات الرءوس المتعددة وهى تختلط بعضها ببعض فى نظام ايقاعى قوسى وتبرز فيه العيون الدائرية. والأفواه المدببة والتى تكشف أحيانا عن أنيابها.

ولا يستطيع المرء أن يدعى أن مجموعة الحيوانات عبارة عن نقل من الطبيعة فالفكرة الرمزية تغلب على الواقعية والتحريف مدخل للتعبير وتنوع الاتجاهات يشكل لها مسرحها الخاص، وعملية التأليف بالأشكال هى مدخل الإبداع فى هذه المجموعة المتنوعة، والنظام فى العمل الفنى الواحد وليس خارجًا عنه.

ولننتقل الآن لمجموعة من العصافير التى نمثلها بالأشكال من ٣٠ إلى ٣٢. فالشكل (٣٠) عصافير ٥٢×٧٢سم (زيتية) ١٩٦٠ وقد عرضت فى بينالى الاسكندرية عام ٦١/١٩٦٤ وهى صورة ايقاعية من وحى الخيال لا محاكاة فيها للطبيعة الظاهرة وتتشكل العصافير فى تتابع ايقاعى قوسى حيث تنتهى برءوس فى كل اتجاه والأشكال متماسكة ولا يظهر لها أرضية.

وشكل (٣١) التكاثر ١٠٠×١٢٠ سم زيتية ١٩٦٦ وهى من وحى مجموعة من صغار الأوز كانت تربى فوق سطوح المنزل ويغلب عليها اللون الأصفر الأهرة بدرجاته واللون الأسود والصورة أقرب إلى الطبيعة من الشكل (٣٠).

وشكل (٣٢) حمامات السلام ٩١×١١٦ سم زيتية ١٩٧٣ كلها باللون الأبيض وظلاله الحقيقة، والصورة أشبه بالخلية لا فراغ فيها من كثرة الحمام المتراكم والتى تتجه رقابه فى كل الاتجاهات.

وشكل (٣٣) حيوية الزلطة ٧٥×٧٥ سم (زيتية) ١٩٦٩ وهى تشتمل على نظام ايقاعى دائرى ومعالجة باللون الأصفر الأهرة ودرجاته.

والأشكال من (٣٤) حتى (٣٩) نماذج مختارة من اللوحات التى استمدت وحيها من جذور الغاب. كان الفنان فى زيارة للتربية العملية فى احدى المدارس الثانوية بشبرا وكان هذا بالتقريب عام ١٩٦٨.. كان هذا الجذر موضوعًا فى ركن غرفة الرسم وكان يعلوه التراب مما يوحى بأنه جسم مهمل. ما الذى جاء بهذا الجذر إلى غرفة الرسم وماذا سيصنعون به؟ أجابنى مدرس الرسم بأنه ينوى تحويله إلى أباچورة ، ولما شرحت له أهميته كمثير فنى للتصوير سمح لى بأن آخذه معى إلى مرسمى لأجرى عليه رحلة طويلة من البحث التعبيرى خرجت اللوحات من (٣٤) حتى (٣٩) وهى مجموعة ممثلة لهذه الخطوة التى تم فيها عدد آخر من اللوحات التى عرضت فى معرضى الثانى بقاعة اخناتون ١٩٦٨ والتى وصفها الفنان عز الدين حمودة بأنها تمثل فنًا أفريقيًّا.

فاللوحة (٣٤) سطح ملمس ٥٥×٧٥ سم (زيتية) ١٩٦٨ وتحمل هذه اللوحة بعض الصفات العضوية لكائن من ذوات الأربع مستوحى من جذر الغاب.

واللوحة (٣٦) الفوهات المضادة ١٢٠×١٢٠ سم (زيتية) ١٩٦٨ حينما زادت الثقوب واستدارت أصبحت تشبه فوهات المدافع التى تنطلق لتصد هجوم العدو، هذا بجانب الملامس المميزة للسطح.

واللوحة (٣٧) الأخطبوط النباتى ١٢٠×١٣٠ سم (زيتية) ١٩٦٨ وتتضح فكرة الأخطبوط من الالتواءات التى شكلت منظر الغاب، والتفاصيل التى تخرج من الدورانات.

واللوحة (٣٨) رعونة ٦١×٨٠ سم زيتية ١٩٦٨ وهذه اللوحة مليئة البروزات والفتحات وتتميز بأسلوبها التعبيرى.

واللوحة (٣٩) عيون نباتية ٧٦×١٢١ سم زيتية ١٩٦٨ ومجموعة البروزات والفتحات أشبه بالعيون التى تبحلق فى الرائى والكيان الشكلى ليس شكلا متعارفا

عليه وإنما له قراره ومضمون خاص أوحت به جذور الغاب. ويلاحظ أن مجموعة الغاب لها خصائص مميزة فى ذاتها وتتميز بالعضوية التعبيرية.

وننتقل إلى المجموعة الممثلة فى الأشكال من (٤٠) إلى (٤٣) وهى لبعض الوجوه. فالشكل (٤٠) سنية (وجه ٥) ٥١×٦٩ سم (زيتية) ١٩٧٠ واللوحة حصيلة مجموعة من الدراسات لوجوه الفيوم طبقت فى هذه اللوحة الجديدة والألوان محصورة فى الأصفر الأهرة ودرجاته وفى الأسود.

واللوحة (٤١) بين الطيور ٤٨×٦٣ سم زيتية ١٩٧٧ وقد تدخل الخيال فى صياغة اللوحة كفكرة، فوجه الفتاة ورقبتها الطويلة وشعرها المهدل كلها غارقة فى مجموعة من الطيور التى تحيط بها من كل جانب.

واللوحة (٤٢) ذات الشعور ٢٣×٤٣ سم زيتية ١٩٧٨، وهى تتميز بكثافة الشعر واتجاهاته المتميزة والوجه الذى يحمل شيئا من الصرامة والصورة محبوكة فى تكوينها داخل المستطيل.

واللوحة (٤٣) وراء القضبان ٧١×٨٣ سم زيتية ١٩٨٤، كانت بين المعرض الخامس بفندق الخليج بالدوحة قطر ١٩٨٤، وقد أثارت ضجة حولها لما تحمله من معانى مرتبطة بالمظلومين وراء قضبان السجون، فالوجوه شاخصة والأيادى تمسك بالقضبان، والحالة فى مجموعها تثير الفزع - والصورة تعبيرية ومصاغة فى اطار حديث.

مجموعة مكة: وقد أوضح الفنان فترة مكة المكرمة باللوحات من (٤٤) إلى (٥٦) وهى فترة تقع فى حياة الفنان بين السنوات ١٩٧٥ حتى ١٩٨٠ تقريبًا وكان يقطن فى غرفة خاصة من فندق الفتح شأنه فى ذلك شأن عدد من أساتذة جامعة الملك عبدالعزيز (أم القرى حاليًّا) المغتربين من القاهرة وغيرها من البلاد العربية. ويقع فندق الفتح بالقرب من الحرم وكان أمام الفندق تقاطع الشوارع والسوق الصغير وفندق افريقيا وبعض المحال التى تبيع شتى السلع لزوار بيت الله الحرام، وهذا المكان لا تنقطع فيه الحركة، حيث أوقات الصلوات الخمس يؤذن لها من الحرم فيأتى الناس من كل حدب وصوب ليصلوا أو يطوفوا حول الكعبة المشرفة. وكثيرا

ما أثار الفنان شكل البيوت المتناثرة فوق الجبل الذى يظهر فى خلفية الكعبة. ربما تغيرت هذه المناظر الآن نتيجة توسيع الحرم وإزالة البيوت والمبانى والسوق الصغير الذى كان يفصل بين الفندق والمسجد المقدس. لكن الفنان طوال السنوات الخمس والنصف التى عاشها فى مكة كان يطل من النافذة ويستوحى مناظر الشوارع والمارة وضوء الشمس الساقط على الجدران هنا وهناك بشكل مثير. وكانت جدران غرفته فى الفندق مكسوة باللوحات التى ينتجها والتى كانت تجذب فضول الزائرين الذين يفدون للفرجة. انتج الفنان من شوارع وبيوت مكة ٦٤ لوحة أحجام ومقاسات مختلفة وكان يدعو زملاءه الفنانين الزائرين لمكة لزيارته منهم مجدى عدوى، وسميرة أبو زيد وزوجها مصطفى أحمد وكمال المصرى والسيد محمد وعبد الهادى الحسينى والطبيب محمد خطاب وأستاذ علم النفس الأردنى الذى كان يقطن فى غرفة علوية وكان يسأله الفنان ما الذى كنت تفعله فى غرفتك طوال هذه المدة فيقول كنت أتأمل فيعقب الفنان أنت ليس لديك صور فى غرفتك ففيم تتأمل فيضحك!

والغريب فى هذه الفترة أن الأفكار حول الصور كانت لا تنقطع وكلما انتهيت من واحدة كان لها دفعًا متجددًا لأنتج غيرها، والموضوع قد يكون هو هو الشارع المجاور، الناصية، السوق الصغير، وسط المدينة.. يظن الرائى أنها متكررة ولا تتجدد، والحقيقة كنت ابدأها فى كل مرة على أنها مشكلة لها طابعها الجديد والفريد وأخوض المغامرة التى كانت تنتهى بثمرة جديدة، ما سبب الإصرار على موضوع واحد؟ هل هو لعدم توافر موضوعات أخرى؟ أم لأن نسيج الابداع وتفاصيله كان يدعو لمزيد من البحث ولو كان ذلك فى سلسلة من اللوحات المتصلة؟ ومما كان يعمق البحث تقارب مقاس اللوحات بعضها من بعض وإمكان السيطرة على فراغ كل لوحة، وقد اكتشفت التقنية الخاصة بالاجمال اللونى إذ كنت أضع المساحات اللونية بطريقة تجريدية وانسقها بالسكين مقدمًا قبل أن أرسم فوقها معالم الشارع أو تقاطع الشوارع أو الشارع المقابل أو السوق الصغير وفيما يلى بيان بعينة من هذه اللوحات التى أمكن اختيارها وتضمينها الكتاب:

٤٤ بيوت مكة (١)	٣٧×٢٧ سم	مائية	١٩٧٦
٤٥ تكاثف البيوت	٤٨×١٠٤ سم	زيتية	١٩٧٦
٤٦ بيوت فى مكة	٣٦×٢٥ سم	اكريلك	١٩٧٦
٤٧ بيوت مكة (٢)	٣٨×٢٨ سم	اكريلك	١٩٧٦
٤٨ مفترق الطرق	٦٢×٤٧ سم	زيتية	١٩٧٧
٤٩ وسط المدينة	٦٢×٤٧ سم	زيتية	١٩٧٧
٥٠ مفترق الطرق (٢)	٦٣×٤٨ سم	زيتية	١٩٧٧
٥١ أم القرى	٦٢×٤٧ سم	زيتية	١٩٧٧
٥٢ الناصية (٥)	٦٢×٤٧ سم	زيتية	١٩٧٧
٥٣ شارع أحمر	٥١×٣٥ سم	اكريلك	١٩٧٦
٥٤ من وحى بيوت مكة	٥١×٣٦ سم	اكريلك	١٩٧٦
٥٥ بيوت بيضاء	٥١×٣٥ سم	اكريلك	١٩٧٦
٥٦ السوق الصغير	٦٢×٤٧ سم	زيتية	١٩٧٧

وهكذا يظهر الالتزام بنوعية الموضوع وتقارب المقاسات وتكتيل الألوان وتوافقاتها وإبراز الملامح البيئة فى المبانى ومما هو ملفت للنظر كيف تحولت المبانى فى اللوحة (٤٥) إلى تنظيم منغم تجريدى المظهر لمجموعة المستطيلات التى تشكل البيوت بما يعطى الاحساس بأن مصدرها عضوى، ويزداد الترابط فى اللوحة (٥٤) التى ينتشر فيها اللون الأحمر، واللون الأصفر الذى يمثل الضوء والأخضر الذى يكمل بصورة متنوعة لأشكال البيوت وتزاحمها فوق الجبل. واللوحة (٤٩) مليئة بأضواء النهار وظلاله، وحركة العبور والنشاط اليومى، ويصل تكتل اللون إلى ذروته فى اللوحة (٥٦) حيث يتجمع كل لون ويحتل مساحة بصرف النظر عن التفاصيل التى تدخل فى تركيبه. ولا شك أن الرائى لمجموع الصور من (٤٤) حتى (٥٦) ليتحسس الايقاع بوضوح فى الدوارانات أو التقابلات أو البناء الهندسى الرأسى أو تداخل اشكال المبانى بعضها فى بعض، وبحق أن هذه مرحلة مركزة ترابط فيها الايحاءات من لوحة إلى أخرى، لم يضح فيها بالموضوع ولكنه صيغ فنيًا فى قوالب مميزة تعطى الثراء للموضوع وتساعد على ادراك الجمال فيه وتذوقه.

من وحي الطبيعة: ومجموعة الصور من رقم (٥٧) حتى (٦٢) تمثل متنوعات لاستيعاب الطبيعة والتعبير عنها بعضها مستوحى من أوراق الشجر كالأشكال (٥٧) و (٥٨) و (٥٩) وبعضها من شكل الأسماك اللوحة (٦٠) وبعضها منظر

مأخوذ من الشرفة حيث يظهر الشارعان المقابلان وآثار الحديقة الماثلة فى الوسط، اللوحة (٦١) واللوحة (٦٢)، لمنظر شاطئ النيل حيث تظهر المركب وبعض الأطفال والشجرة وبعض المناظر الخلفية فى الشاطئ البعيد فى الضفة الأخرى. وأوراق الشجر من (٥٧ – ٥٩) عبارة عن أوراق صغيرة لا يزيد حجم الواحدة منها عن ٣ سم، وبالتأمل التحليلى ظهر النظام الذى أطلق عليه ثنائيات وهو انطلاق على كلا الجانبين بتفريع مثير أحيانا مسنن وأحيانا يخترقه الضوء، وهذه اللوحة عرضت لأول مرة فى المعرض الخاص الذى أقيم فى قاعة باب اللوق ليراه الأديب الفرنسى المشهور پول سارتر ورفيقته سيمون دى بوڤوار عام ١٩٦٧ وقد علق عليها بإيماءة من رأسه. أما اللوحة (٥٨) واللوحة (٥٩) فكانتا من نصيب المعارض العامة التى كانت تنظمها إدارة الفنون الجميلة. وفيما يلى بيان تفصيلى بهذه اللوحات:

٥٧ ثنائيات	٧٦×١٢١ سم	زيتية	١٩٦٧
٥٨ سحر الطبيعة	٩٦×١١٦ سم	زيتية	١٩٦٩
٥٩ ايقاعات	٧٦×١٢١ سم	زيتية	١٩٦٧
٦٠ دراسة (٦)	٢٧×٣٣ سم	زيتية	١٩٧٤
٦١ الظهيرة	٨٠×١٠٠ سم	زيتية	١٩٥٦
٦٢ على شاطئ النيل	٦٠×٨٠ سم	زيتية	١٩٤٦

ومن مجموعها يظهر أن وحى الطبيعة لم يقتصر على موضوع دون الآخر، الأصل فيه أن هناك مصدر ماثل فى الطبيعة على شكل ورقة شجر أو منظر طبيعى وبالتفاعل مع هذا المصدر يتم تحويله تدريجيًّا إلى عمل فنى بإبراز ايقاعاته، وملامحه، وتوافقاته وتركيباته المميزة.

الأسطورة: وتظهر الأسطورة فى اللوحات من (٦٣) حتى (٦٦) وهى تلمس أنواع من البطولة أو الخيالات الخارقة التى نسمع عنها فى القصص الشعبى كقصص أبى زيد الهلالى، وعنتره، والزير سالم، وسيف اليزل، فاللوحة (٦٣) وعنوانها «نزال» تبين الصدام بين فارسين يحمل كل منهما سيفًا طويلا يصوبه نحو جسم عدوه محاولا اختراقه، واشكال البشر والخيل خيالية أكثر منها واقعية، وتبرز الأعين بأشكال دائرية أو بيضاوية مثيرة. والشكل (٦٤) تحدى وهو مدخل

اسطورى شعبى للبطولة الخارقة حيث يحمل كل فارس سيفه وشعلة من النار يقتحم بها عدوه والصورة تعبيرية وهى امتداد للوحة (٦٣). أما لوحة (٦٥) موكب نحو القمر فلعلها انتجت وقت ان كان يحاول أول إنسان النزول فوق سطح القمر، واللوحة تصور موكبا من راكبى الخيل والجمال والأفيال يدور ليتجه نحو القمر ويتقدمه الفارس الرهيب الذى يمتطى حيوانا طائرًا وتتقدمه كوكبة تيسر له الطريق نحو النزول على سطح القمر، وقد عرضت هذه اللوحة بالمعرض العام سنة ١٩٧٣ ونشرتها مجلة الإذاعة فى حينه فى التعقيب على المعرض واللوحة الأخيرة فى هذه المجموعة رقم (٦٦) وتسمى انطلاقة، حيث تتقدم أنواع مختلفة من الحيوانات الأسطورية الطريق إلى الأمام بينما يظهر فارس يمتطى جواده الذى تحف به طيور خرافية توحى بالاندفاع والطيران إلى الأمام، وفيما يلى بيانات تفصيلية عن كل لوحة:

٦٣ نزال	٤٧×١١٢ سم	زيتية	١٩٧٣
٦٤ تحدى	٦٠×١١٢ سم	زيتية	١٩٧٣
٦٥ موكب نحو القمر	٩١×١١٦ سم	زيتية	١٩٧٣
٦٦ انطلاقة	٩١×١١٦ سم	زيتية	١٩٧٣

وبديهى أننا بهذا التحليل نخوض تجربة قام بها الفنان منذ عام ١٩٤٢ حتى ١٩٨٩، ومجموع الأعمال تزيد على (٣٥٠) عملا فنيا، وما اقتصرنا عليه هنا هو بمثابة التمثيل لا الحصر، وكلها حتى الآن تبين اتجاهات متنوعة ومصادر للرؤية والإبداع الفنى متغيرة حسب المواقف التى يخوضها الفنان. وبقى أن نعلق على اللوحات التى اتجهت نحو التجريد.

التجريد: ونمثله هنا بعدد متنوع من اللوحات من رقم (٦٧) حتى رقم (٧٥) وفيما يلى بيان تفصيلى عن كل لوحة:

٦٧ تجريد (٥)	٤٨ ×٦٣ سم	زيتية	١٩٧٧
٦٨ الكبش	٢٧ ×٣٧ سم	مائية	١٩٦٤
٦٩ تجريد (٢)	٥٣ ×٧١ سم	زيتية	١٩٦٠
٧٠ العين السحرية	١٠٢×١٢٢ سم	زيتية	١٩٦٧
٧١ بحلقة	١٠٠×١٠٠ سم	زيتية	١٩٧٤

٧٢ عدوان	٧٥ × ١١٥ سم	زيتية	١٩٦٧
٧٣ الكائنات الصامتة	٧٧ × ١١٨ سم	زيتية	١٩٦٨
٧٤ المهاجرون	٦٤ × ١٠٠ سم	زيتية	١٩٦٨
٧٥ العـدو	٨٩ × ١١٥ سم	زيتية	١٩٧٤

والتجريد فى اللوحة (٦٧) ليس له أية دلائل بصرية ففيه تطبيق للنظرية اللاموضوعية التى تأتى بالتأثير من خلال العلاقات التى تشبه انغام الموسيقى والتى لا تقارن بمصدر ما فى الطبيعة. أما اللوحة (٦٨) فهى تجريد مستوحى من كبش فى طريق الكباس بالأقصر وهى كتل متراصة وهذه اللوحة عرضت فى معرض الفن فى متناول الجميع بأتيلييه القاهرة عام ١٩٦٤. واللوحة (٦٩) مجرد أشكال تلقائية متنوعة ليس لها دلالات طبيعية وتحدث تأثيرها من النظام الذى يجمع تفاصيلها. واللوحة (٧٠) مستوحاة من ورق الشجر المتميز فى فصل الربيع واللون الأصفر الفاتح يحتل الفراغ الرئيسى على شكل عين واطلق عليها العين السحرية لأنه من خلالها ترى مختلف الأوراق والأشكال والاتجاهات التى تظهر خاصة فى الأرضية الخضراء. وفى اللوحة (٧١) تجريد تكرارى مستوحى من العين الانسانية التى تتخللها حدقات دائرية ورموش مثلثية.

واللوحة (٧٢) عدوان انجزت فى أعقاب نكسة ١٩٦٧ حيث يظهر الخراب فى البيوت والمبانى والأسوار التى انهارت وكونت اشكالا تجريدية فى ركام مميز وألوانها رمادية وصفراء وسوداء وهى الوان داكنة ترمز لحالة الحزن والأسى على الضحايا والخسارة وعرضت اللوحة فى حينه بمعرض محبى الفنون الجميلة بصالة باب اللوق وفى معارض الفنان الخاصة ونشرت فى مجلة المجلة. أما اللوحة (٧٣) وسميت كائنات صامتة لأنه رغم تجريدها المستوحى من الزلط لكن أوضاعها بعضها بجوار البعض يوحى بمجموعه من الكائنات التى تتناجى فى صمت. والصورة (٧٤) للمهاجرين وهى أشكال قلقله مستوحاة من الزلط وتشبه الكائنات الحية. أما الصورة (٧٥) فتمثل العدو الذى يتكاتف الجند فى غيظ للإطاحة به وكانت معروضة فى معرض ١٩٧٣ انتصارات اكتوبر بقاعة الاتحاد الاشتراكى بكورنيش النيل. ومنشورة فى كتالوج المعرض.

الفصل الثالث

المدخل التجريبى

مقدمة: لا شك أن عملية الإبداع تقتضى الخوض فى مسار محفوف بالأسرار ولا تعرف تفاصيله أو يمكن التكهن بها مقدمًا. وطالما هى عملية ابداع فإن كل فنان يخوضها بطريقته، وقد يشارك غيره فى ملامح هذه الطريقة، لكنها دائما متميزة وتتعلق بالفنان ذاته. تذكر هنرى مور (١٨٩٨-١٩٨٦) أليست شخصيته فريدة؟ هناك نحاتون معاصرون أمثال مارينو مارينى (١٩٠١-١٩٨٠) البرتو جياكومتى (١٩٠١-١٩٦٦) جاكوب ابشتين (١٨٨٠-١٩٥٩) اوسيب زادكن (١٨٩٠-١٩٦٧) كونستانتين برانكوس (١٨٧٦-١٩٥٧) باربارا هيبورث (١٩٠٣-١٩٧٥) لويس نفلسن (١٩٠٠- ١٩) هانزارب (١٩٣٩-١٩٦٠) ارستيد مايول (١٨٦١-١٩٤٤) ولا يوجد واحد منهم شبيها للآخر فى نحته مع أنهم جميعا يظلهم القرن العشرون أى يحكمهم اطار عام متشابه لكن استطاع كل منهم أن يكون ترجمته الذاتية ويخرج بطراز مميز نلمحه فى أعماله فى المتاحف العالمية.

هل اعتبر مجربًا؟ وبعد استعراض هذه العينات المتنوعة والتى تنتقل من مجال إلى آخر ومن تقنية إلى غيرها ومن أسلوب إلى أسلوب هل يمكن القول بأن الفنان مجربٌ أى لا يخضع لمنهج ثابت تكرارى فى كل صوره، بل إلى مغازى وليدة كل تجربة على حدة. ولا يستطيع الإنسان أن يحكم على أعماله بالنجاح أو الفشل كل ما هنالك أنه يضع كل همه فى اللوحة التى يخرجها ويوفيها حقها لتقول ما عندها، فإذا قالته بصورة مريحة أعجبت طائفة من الناس دل ذلك على نجاحها، وإن قصر اشعاعها هذه المرة ربما زاد فى المرة أو المرات التى تليها ويحدثنا تاريخ الفن على أن ثمة ابداعات أنجزها فنانون أمثال فنسنت ڤان جوخ (١٨٥٣-١٨٩٠) ولم تلق اعترافا أو تقديرًا يليق به وهو يعيش، كذلك كان الحال مع رمبرانب ڤان رين (١٦٠٦- ١٦٦٩) وقصته مع حراس الليل معروفة وتبين أى إلى حد لم يقدروا

ما انتجه وكانوا ينتظرون منه لوحة أشبه بالصورة الفوتوغرافية لفريق (الباسكت) كرة السلة، ولكن الفنان كان مشغولا بسقوط الأضواء على الأجسام وكيف أن بعضها تبرز إلى الأمام بينما الوجوه التى لا يصيبها الضوء تختفى فى الظلام وهكذا خلق رمبرانت مسرحًا فنيا بتوزيعه للضوء بطريقته الإيقاعية التى لم تعجب الذين طلبوا الصورة، أما بالنسبة إليه فقد كان مقتنعًا بما أنجز، ومازال الناس يحتشدون إلى يومنا هذا ليختلسوا نظرة من هذه اللوحة التاريخية. فالتجربة الإبداعية أصلا فيها نوع من الإبهام، تتضمن المكشوف والمستور، والمستور عادة يحتمل التأويل، ويحتاج إلى زمن لكى يحسن تفسيره، حيث يتعرف عليه الإنسان. وسرور الفنان أنه حقق شيئا يسبق عادة سرور الجمهور، إذ أن سرور الفنان مبنى على نجاحه فى تجربته، التى سرعان ما تنتقل إلى غيره فيحسها فى زمانه ومكانه أو فى وقت آخر. والنجاح ليس له قواعد مسبقة، إذ أنه فى الإبداع مرتبط بطبيعة الاكتشاف ومدى تأثيره فى الناس. وجمهرة الناس ليس من الضرورى أن تستجيب للأعمال الفنية الرفيعة، فالرؤية تحتاج إلى تدريب الحواس لتستجيب، تحتاج إلى ثقافة نوعية وإلى ادراك للعلاقات بلغة الأشكال، فإذا خبت هذه العوامل كانت الحصيلة عدم امكان الرؤية الفنية. والفنانون التشكيليون مظلومون فى رسالتهم إذ انهم محاطون ببشر لا ينظرون وأعينهم لا ترى إلا من خلال العادات المتوارثة فى البيئة والتى تفتقر إلى الثقافة الفنية. وفى بيئات اخرى حيث تلعب المتاحف دورًا فى نشر الوعى الفنى نجد الناس يقتنون الأعمال الفنية، وإن لم يقدروا فمستنسخات منها، وتيسر المتاحف عادة ذلك بأثمان رمزية.

ففى المنزل، وفى الفندق، وفى المكتب والمصنع، ومدخل العمارة لابد أن تقع عينيك على أثر فنى يستوقف انتباهك. ونجح الفنانون المكسيكيون المعاصرون ان ينقلوا الصورة فوق الجدار فى المصانع ومداخل الوزارات والجامعة وسمحوا بهذه الطريقة للناس أن يعيشوا مع فنهم فى حياتهم اليومية. ولذلك تتكون عادة الاستجابة للأعمال الفنية المعروضة وإن كانت هذه الاستجابة متفاوتة بين شخص وشخص آخر لكن هذا التفاوت هو فى دائرة الاهتمام بهذه الخبرة النوعية، أما عندنا فالموقف يكاد يكون مضادًا بالنسبة لعدد كبير من الناس الذين يعتبرون

هذا النوع من النشاط من قبيل مضيعة الوقت بلا طائل، ولذلك تجدهم وإن وجدوا في عرض فنى لا يهتمون بالأعمال الفنية قدر اهتمامهم بالتسامر مع بعضهم البعض فى هذه المناسبة.

تعرفت على فنانة فى نيويورك كانت تصرف كل أموالها التى تجمعها من مهنة التمريض على فنها، ورأيتها مهمومة تكاد تبكى إذ لم تصلها دعوة لحضور افتتاح معرض الفنان هانز هوفمان بمتحف الفن الحديث بنيويورك، ورأت فى ذلك عدم اعتبار، وجرنى فضولى أن اذهب لحضور افتتاح المعرض المذكور علنى أقف على سر اهتمامها وعجبت أن المعرض بدعوات رسمية، وبرسم دخول لغير المدعوين، وهناك لمحت الفنان اميدو اوزنفانت الذى سلم على بصوت عال ونادانى بحفيده نسبة انى تلميذ تلميذه حامد سعيد، وسلمت عليه واحدة من الضيوف باشتياق فقرعها قبلة مدوية على خدها وبعد خطوات رأيت الفنان هانز هوفمان الذى كان يستقبل زائريه – لوحاته تجريدية، ذات الوان براقة، تجمع بين الهندسة والتفاصيل العضوية وهو من أصل ألمانى نزح إلى الولايات المتحدة مع من نزحوا وكون تلاميذ، تعرفت على واحدة منهن ليليان اولنزى.. ودعتنى إلى مرسمها فوجدتها تقتنى عددًا من اعماله وتشكر فيه على أنه أهم معلم فى الفن فى الولايات المتحدة. والمناخ الذى كان حول المعرض يشعر الإنسان بمدى الجدية التى اخذ بها من الجمهور المتفرج والذى يفسر الحسرة التى احست بها صديقتى وخيبة املها حيث لم تصلها دعوة، لحضور افتتاح المعرض.

كيف تنبع الفكرة: الفكرة هى نقطة البداية، هى الإثارة الأولى أو هى مقدمة العمل الفنى، ولا يوجد تقنين لنبوع الفكرة فقد تنبع من الخارج أو من الداخل، من وحى الطبيعة، أو من وحى عمل فنى آخر، من زيارة معرض أو فتح كتاب، أو من تأمل ذاتى داخل نفسية الإنسان وتجربته الذاتية، فلوحة (١٦) الإنتاج استلهمت من الطبيعة عند زيارة السوق ورؤية الأرانب محتشدة فوق سطح القفص. ولوحة (٣) الحلم كان التأمل ذاتى ويتألف من خيالات وصور داخل ذاتية الفنان واللوحات من (٤٤) إلى (٥٥) مستوحاة من بيوت مكة التى كنت ألحظها كل يوم أما اللوحة (٣٠) فهى تأليف ولا أصل لها فى الطبيعة. كما أن اللوحة (٢)

التيقظ، (٤) البحث عنها، (٥) ذات الوجه الأزرق... كلها تأليف ولم يكن هناك مصدر طبيعى أمام الفنان ليوحى له بالفكرة. واللوحة (٨) الديك «٤» خرج عن المفهوم البصرى للديك، وأصبح شكلا رمزيًا كله الوان وحركة وايقاعات فالفكرة تلوح طالما كان الإنسان متفتح النفس ليستجيب للإثارات التى تدور حوله أو داخله.

أما إذا كان الإنسان غير متفتح النفس والعقل فإنه قد لا يرى فيما حوله إلا العادات الروتينية التى نشأ عليها فى تربيته الأولى وهى كثيرا ما تكون مضادة لمدخل الابداع الفنى، بل معوقة له، ولذلك لكى يرى الإنسان الجديد، لابد أن يتحرر من كثير من العادات القديمة التى قد تعوقه عن الرؤية.

وليس ثمة طريق واحد معبد لنبوع الفكرة. فالتفكير الأكاديمى اعتاد أن يقنن الطريق فحاملات رسم التماثيل القديمة لتدريب الفنان الناشئ ما هى إلا بمثابة تقنين الطريق، وتقنين الرؤية والتقنية وما أسهل أن يحفظ المعلم طريق التدريب ويوحده بالنسبة لسائر الطلاب. لكن هذا النوع من التدريب قلما يخرج شخصًا مبدعًا، إذ أن الخوض فى تقنيات محفوظة يقلل تدريجيًا من فرص الإبداع. والفنانون الحديثون الذين اشتهروا وجدوا افكارهم فى منابع غير تقليدية فمثلا هنرى مور كان مولعًا بالزلط وجمعه وتأمله، وكان شغوفا أن يجوب البلاجات بحثا عن القواقع فالابداع الذى وصل إليه هنرى مور له منبعه فيما كان يجمعه من أشكال مثيرة غير تقليدية ولا علاقة لها بالمنهج الأكاديمى.

وفى حالة بابلو بيكاسو رأيناه وهو ينظر بتأمل إلى جادون الدراجة ويرى من خلاله قرنا الثور ثم عرج ببصره ونظر إلى مقعد الدراجة ورأى فيه رأس الثور وجمعهما بعضهما مع بعض ليخلق رأس ثور تجريدية، فالمثير غير تقليدى ومنبع الفكرة مصدره الملاحظة وليس التدريب الأكاديمى.

وفى حالة هنرى ماتيس استندت منابع افكاره إلى نماذجه الحية وإلى جولاته فى الحديقة، وإلى تفحصه للمخطوطات الشرقية وللسجاد فشاعريته فى اشخاصه التى وضعها فى ركن من مدخل ونسقها فى جو يفيض بالتفاصيل الملمسية التى تعطى الثراء لصوره.

وفى حالة كل فنان نجد له شيئا يثيره أو بدأت منه الإثارة، فالفنان موريس فلامنك كانت الشوارع الموحلة مصدر الهامه. والفنان مارك شاجال كانت القرية الروسية والديك والمعبد وحبيبته التى تخرج إليه من الشجرة أو من السحب أو تأتى من سقف الغرفة كلها نقط البداية التى تشكل مناخًا فولكلوريا.

ادجار ديجا استثارته راقصات الباليه وكان يختفى خلف كواليس المسرح ليصور حركات راقصاته وبروفاتهن متتبعًا ايقاعات الأذرع والسيقان والأقدام.

واهتم محمود سعيد بالحياة الشعبية فى مصر فكانت مثيراته بنات بلدى، وبائع العرقسوس، والفلاحة والجرة، وراكب الحمار، والمراكب ذات الأشرعة، ولوحته الصيد العجيب تمثل الصيادين ذوى السواعد المفتولة، وتعاونهم فى سحب شبكة الصيد.

وفى حالة الفنان لم يكن هناك مصدر واحد لنبوع الفكرة، فحيث يوجد الفنان، وتبدأ عيناه الملاحظة فيما حوله، فإنه يتبين الكلمة فى ورق الشجر، فى الماعز، فى الأسماك، فى جذور الغاب، وكل مثير ورؤيته له قصة، كيف لاح للفنان، وكيف تصور فيه امكانية التحول إلى عمل فنى. فجذور الغاب تتميز بالنتوءات وبالعقل المستديرة وبأطراف الجذور، واثارها الدائرية، ولذلك مجرد أن وقع نظر الفنان على مصدر جذور الغاب. وقد أخذ رحلة من البحث فى استخلاص معانى وقيم من هذه الجذور. النظام يلمح فى الأصل، لكن على الفنان أن يبرزه بالمغالاة، بالتكبير، بالتنظيم داخل تكوين، بإحكام اللون، وهكذا بعد قليل تبدأ تظهر الأعمال الفنية المستوحاة من هذا المصدر والتى لم تكن قاصرة على لقطة واحدة.

على أن هناك اختلافا فى تناول المثير، فمثلا فى لوحة بلاج ميامى كان الفنان يجلس تحت المظلة فى هذا البلاج امام البحر فى الاسكندرية ولاحت الفكرة التى سجلها بالألوان المائية وبطريقة اكاديمية، ولما عاد إلى مرسمه بدأ يخطط لوحة كبيرة مقاس ٩٧×١٢٨ سم وكان الاختلاف بين الصورتين أن الثانية أكثر نظامًا، أدق تكوينا، ودرست حركات الأشخاص بنموذج حى لكن المثير ومدخل التعبير والتطور الحادث كان أساسه الوضع الطبيعى للبلاج بالكوبرى والمبانى المحيطة،

واختلف هذا المدخل عن التكوينات التى لاحت من رءوس الماعز وأجسامهن، فعملية التكوين كانت هدفا من البداية، وهو تكوين نابع من طبيعة الصورة وتنظيماتها لا من الطبيعة، ولذلك كانت تبرز الأعين أحيانا، وتبرز إيقاعات القرون أحيانا اخرى، وتظهر تنظيمات الأرجل مرة ثالثة، فاللغة التشكيلية تأخذ طريقها بصرف النظر عن المثير البصرى الأول.

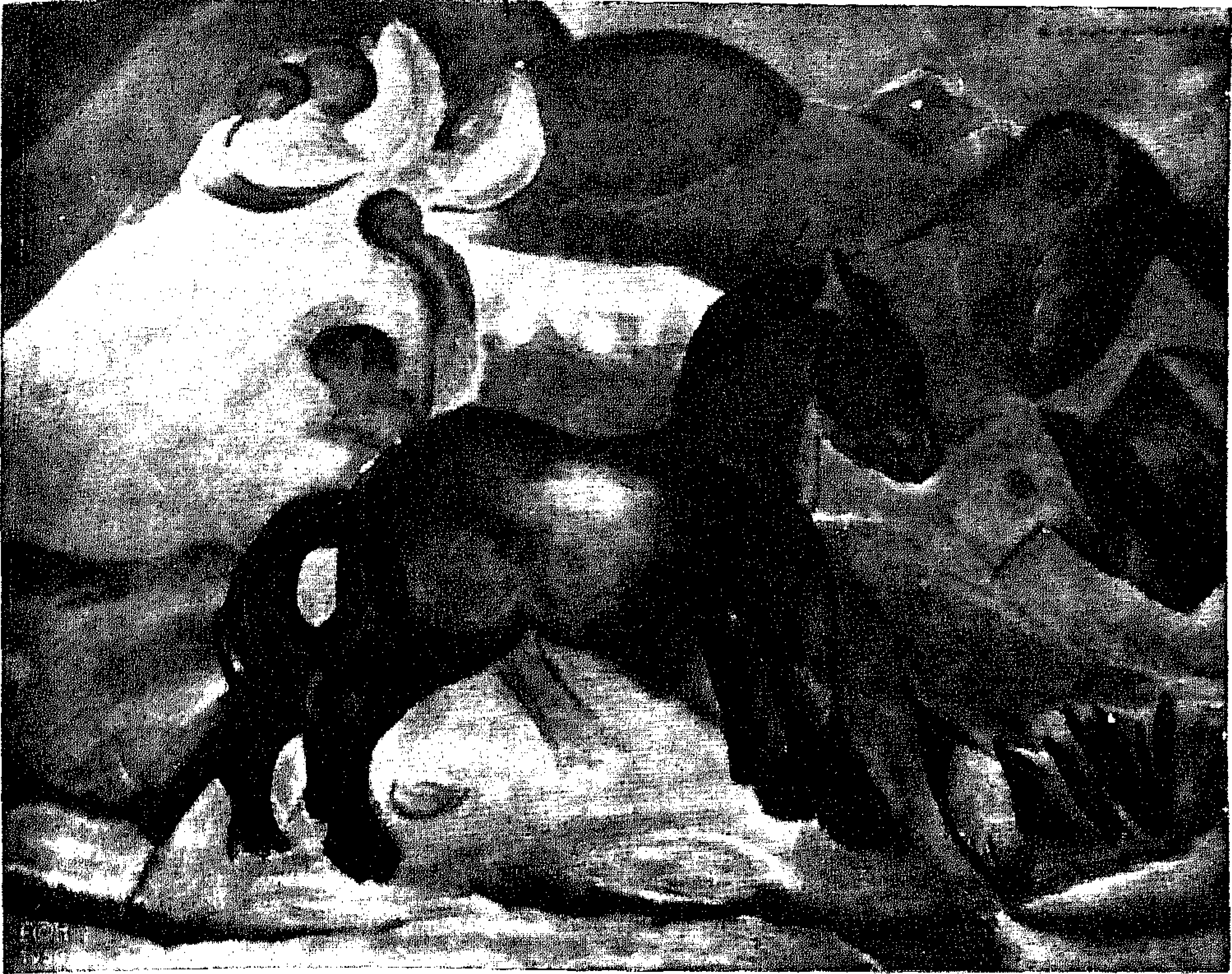
كيف تتطور الفكرة: منذ أن تلوح الفكرة وتبدأ تدخل فى مرحلة الاخراج لتظهر على سطح الأرض. أى شكل ستتخذه؟ هذا أمر لا يعرف مسبقا؟ إن الفكرة تتطلب رحلة لكى تستقر أوضاعها وتكتسب لحمها ودمها وملمسها المميز، وهنا سر من أسرار الابداع ، هل عملية اخراج الفكرة معناه متابعتها بالمقارنة للأصل الطبيعى، أم أن الاخراج احكام للعمل الفنى ذاته من زاويته الموضوعية. هذا استشكال فنى علق عليه بابلو بيكاسو بدعوته أن الاحكام فى العمل الفنى ذاته أى أن عملية الحبكة والاخراج تتمّ من خلال العناية بتفاصيل العمل فى علاقاتها بعضها ببعض، الشكل بالأرضية، الفاتح بالقاتم، الساكن بالمتحرك وهكذا. فلوحة (٢) التيقظ ليس لها مرجع طبيعى بهذا الوضع، فالديك الذى يحتل قدرًا كبيرا من فراغ اللوحة مكيف داخل إطار اللوحة المستطيل بينما أوضاع رأس الفتاة والطيور الفاتحة كلها مكيفة لتكمل شكل الديك، وعلى ذلك فإخراج الفكرة وبلورتها هى من نفس هذه الأشكال التى تأخذ استقرارها بالبحث التشكيلى فى ذاته. واللوحة (٥٧) ثنائيات انبعثت من ورقة شجر لا تزيد على ٣ سم. وبالتحليل العقلى والوجدانى أمكن أن يكون لها اشكال متماثلة تقريبًا كالقلاع باللون البنى المنغم فهى ليست إذا مقلدة من الطبيعة وإنما مستوحاة منها ومخرجه بالاحكام التشكيلى المناسب. واللوحة (٢٦) حيوانات مترابطة ليس لها نظير فى الطبيعة على هذا النحو، إنما هى تخطيطات إيقاعية نظمها الذكاء البشرى بترديد التنظيم فى تخطيط الحيوانات بدورانات إيقاعية.

وهكذا يظهر من الأمثلة أن اخراج الفكرة عملية ذاتية تستند الى مقومات الصورة كمعمل بنائى تتفاعل تفاصيله وتزداد احكاما مع تواصل العمل فيها لتوصيلها لبغيتها المنشودة، وكمالها المرتقب.



١ - تولوز لوترك - لويس باسكال - متحف لوترك البى

وتطور الفكرة يعنى ضمننا السماح بالتغير وبروز تفاصيل لم تكن موجودة من قبل، وحذف تفاصيل كانت تشوشر على الصيغة الكلية للتعبير، هى رحلة الى الوضوح بالاضافة والحذف والتأكيد، وهذه الرحلة تقودها حساسية الفنان ومقدرته الابداعية. هى ليست عملية عقلية صرفة، وهى ليست فى نفس الوقت عملية دروشة، لابد أن يعمل العقل فى توازن مع الإحساس، فالعقل يخطط، ويقترح التنظيم، وكل العمليات التى يتطلبها بروز العمل الفنى، لكن الأداء يحتاج إلى حساسية، إلى كيان الفنان ككل، إلى بروز شخصية الفنان من خلال اعماله، وكل



٢ - فرانز مارك - الحصان الصغير الأزرق - متحف سارياند

هذه ليست عقلية صرفة، فالعقل فيها ممزوج بالإحساس، والإحساس متوج بالذكاء البشرى، فلو نظرنا على سبيل المثال للوحة «لويس باسكال» التى انتجها تولوز لوترك فقد صورها الفنان بخامة الباستيل، الناحية العقلية متوافرة فى وقفة باسكال وفى عوامل الأرستقراطية المرتبطة بهذه الوقفة، العصا التى يحملها تحت ابطه، والسيجار الذى يدخنه، والقبعة المرتبطة بالطبقة الارستقراطية ، وقصة البالطو، وفتحة الجيب العلوى.. كل هذه معلومات عقلية، ضرورة أولية للصياغة لكن طريقة علاج اللون واللمسات الوصفية للباستيل، والانتقال من الأزرق القاتم المتنوع إلى الأرضية الزرقاء الفاتحة ثم الى اللون المحمر الباهت الذى يصف الباب كل هذا التناول عالجه الفنان باحساسه وتقنيته، والصياغة منبثقة من خلال العملية التعبيرية التى تنقل حسًّا اجتماعيًّا بجانب الحس التشكيلى.

والعقل والحس مرتبطان فى لوحة فرانز مارك (١٨٨٠ - ١٩١٠) المسماة الحصان الصغير الأزرق، فهناك نوع من المعرفة بخصائص الحصان الجسم والرأس والأرجل والذيل، كما أن هناك معلومات حول الأرضية التى تمثل تلالا مختلفة. ويظهر الحس المرتبط بالعقل فى الوان اللوحة - الحصان أزرق وهذا دخله الخيال والأرضية تجمع بين الأحمر والأصفر والأخضر، وهناك صياغة تخضع للايقاع القوسى الذى يصف التلال، والصورة فى مجموعها تعبيرية، وهى امتداد لنفس النزعة التى احتضنها تولوز لوترك. وتطور الفكرة يظهر فى التغيرات التى تحدث فى اثناء نمو الصورة حتى تستقر اوضاعها النهائية. وهذا التطور تحدث نتائجه فى الصورة ذاتها، أى يتشكل التطور مع النمو الفكرى للفنان من خلال تعبيره، ومحاولته البحث عن الصياغة النهائية المستقرة للعمل الفنى، هذه مرحلة مقوماتها النفس البشرية ذاتها والقدرة على التأمل، والاحساس بالراحة الجمالية عند الوصول للحل المقنع. ولاشك أن العملية معقدة فهناك جانب يلعبه الخيال وهو الذى يأتى فى المبالغة وفى تحريف اللون عن الأصل الطبيعى، وفى ربط العناصر بعضها ببعض، وفى الصياغة الفريدة بوجه عام.

إن الفكرة تتطور مع نمو الفكر ذاته، ومحاولة التنفيذ وتتبعه بالرعاية حتى يستقر فى النهاية، وهذا التطور مرتبط بشخصية الفنان وتاريخه الإبداعى وثقافته المميزة.

الصدفة والقصد: ويتساءل المرء عن موقف الفنان من الصدف فهل يحولها لصالح العمل الفنى، أم يلغيها ويكتفى بالجانب المقصود. وكلمة صدفة هى الأشكال والمساحات والألوان التى تتم بطريقة عارضة لا وعى للفنان بها، كسكب لون على أرضية الصورة، أو بروز تشقيق فى الوان الصورة، أو تسييل، قد يستطيع الفنان أن يحول هذه الصدف إلى مادة معينة للتعبير الفنى بإدخالها فى الاعتبار فى أثناء الصياغة، أى تتحول الصدفة بتلقائيتها إلى قصد، وفى حالة أعمال الفنان كانت الوان الأرضية بمثابة الصدف، وصياغتها بالتكييف هو من باب القصد، ولذلك كان يجمع الأداء بين الإفادة من تلقائية الصدف والحسم الشعورى لعوامل القصد، وقد أفاد هذا الجمع بين الظاهرتين فى صياغة تعبيرات الفنان الفنية، فجعل الصياغة

أمرًا غير مفتعل يحمل قدرًا من الجدة، وغير معاد رغم معاودة الموضوع فى بعض الأحيان المرة بعد الأخرى.

والصدفة لها ارتباط بالتلقائية أى أن المدخل لا تخطيط فيه وإنما ينبثق من خلال العمل ذاته، فمجرد وضع مساحة حمراء فى الصورة هو من باب الصدفة لأنه ليس له ارتباط بواقع بصرى مقصود، فلو قام الفنان برسم بعض التفاصيل الطبيعية فوق هذه المساحة الحمراء، لظهر ان بعض التفاصيل تدخل فى اللون الأحمر وبعضها الآخر يخرج عن مقومات الرسم الطبيعية، يستطيع الفنان أن يكسو الأجزاء الخارجة عن نطاق الكيان الطبيعى بلون آخر غير الأحمر، وبذلك يكون قد حول الصدفة إلى قصد ليبرز كيانات لها دلائل طبيعية.

وفى صور مارك شاجال ليس هناك مسرح بصرى بالمعنى الشائع لكن هناك رموز لكائنات آدمية أو حيوانات أو طيور يضعها الفنان بطريقة عشوائية فى الصورة وينسج حولها المحيط المريح المعبر فيجعلها فى النهاية تتآلف لتحكى قصة. أوضاع كائناته هو من باب الصدف لكن صياغة المناخ أو الجو الملائم حولها هو من باب القصد، ولذلك تجمع صور شاجال بين عاملى الصدفة والقصد، ويزداد القصد وضوحًا حينما تفسر الرموز البصرية وتكشف النقاب عما تحويه أو ما يقصده الفنان من وضعها فى هذا المكان أو ذاك.

وتظهر الصدفة بمعناها التلقائى فى اللوحة (٨) الديك رقم (٤) إذ أن صياغة الشكل لا وجود له فى الطبيعة، لقد انبثق فى أثناء عملية الإبداع وسار شوطًا فى طريق الصياغة. والصدفة ظاهرة أيضا فى اللوحة (١١) الديك (١٠) حيث ان بقع اللون وشرطانه شكلت صياغة التعبير، والتلقائية هنا متميزة عن القصد الواعى المتوافر فى اللوحة (٦) الديك (١). فالمسألة إذا نسبية، يحكمها الموقف وطريقة علاجه.

ولا تعنى الصدفة اشياء مفاجئة لم يكن لها دلالات فى عقلية الفنان الواعية، إذ أن المنهج الفكرى الشعورى واللا شعورى، المقصود والمبهم يجعل بعض المظاهر تتم مباشرة وبوضوح وتعقل، بينما بعضها الآخر لا يحتل هذه المكانة، بل ربما يختفى،

وحتى لو كان موجودًا فإن عين الفنان قد لا تلمحه لأن الفنان يكون غير مشغول به فى حينه. ولكن حين تستقر العوامل المختلفة فبعض العوامل التى لم يكن يراها الفنان، أصبح الآن فى مقدوره أن يراها ويطلق عليها صدفة لأنه غير متحكم فى وجودها شعوريًا. فنحن نعيش رضينا أو لم نرض فى بيئة لها مميزاتها الطبيعية الفيزيقية والاجتماعية، وهذه البيئة تدرك احيانا بوعى الفنان، وأحيانا اخرى تستقر فى اللاشعور وتحتاج إلى منبه ليوقظها. وقد نبهنا القرآن الكريم إلى الآية ﴿وتراهم ينظرون اليك وهم لا يبصرون﴾[1] أى أن العيون مفتحة ولكنها لا ترى شيئًا، أى تفتح هذا؟ إن فقدان الوعى هو الذى يستبعد الأشياء من بؤرة الشعور، لكن الفنان الواعى لديه الاستعداد أن يرى، وان يكشف فيما يراه مواقف كثيرة مليئة بالصدف، والتى لولا وعيه لغابت عنه كلية. وهناك فارق بين البصر والبصيرة، فالذى ينظر بعينه قد ينظر مثلما ينظر الطفل بنظرة محدودة لأنه ليس عنده ما يكفى من خبرة تساعده فى ترجمة ما ينظر إليه ولذلك فإنه لا يدرك المغزى وبالتالى فهو لا يبصر، أما الشخص ذو الخبرة والذى مر فى تجارب متعددة فإن مجرد نظرته تعطيه التفسير لأمور كثيرة، وبعمق وعند ذلك نقول ان لديه بصيرة لأنه يربط بين النظرة السريعة وادراك العواقب.

وقد تعنى الصدفة فى اطار الفن التشكيلى شيئا يعثر عليه الفنان من خلال رؤيته الخاصة التى يتفرد بها، كانت نظرة ليوناردو دافنشى (١٤٥٢ - ١٥١٩) إلى بياض الجدران توحى إليه ببعض الأشباح، ويمكن أن تؤخذ تلك الايحاءات وتتحول إلى صورة ملموسة، وقصة الجادون وقاعدة البسكلتة (الدراجة) معروفة فقد مر بابلو بيكاسو على محل دراجات ووجد الجادون معلقا، كما رأى المقعد معلقا وسرعان ما جمع بين الجادون والمقعد فى اطار جديد لعب فيه الجادون دور القرون والمقعد دور رأس الثور. وتحدث بيكاسو فى ذلك مشيرًا إلى أن الرؤية الجديدة هى رؤية الفنان التى انتزعها من الصدفة فى ادراك العلاقة لكن بالنسبة لميكانيكى الدراجات فإنه قد لا يقتنع بما فعله بيكاسو وينظر إلى رأس الثور على أنها جادون ومقعد ويعيدهما إلى أصلهما فالصدفة شيء غير عادى، ويستطيع أن يحوله إلى معنى جديد مقصود لم يكن موجودًا من قبل.

والصدفة تثير تساؤلات فهل يعثر عليها الفنان لأنه اصلا مشغول بقضية تؤرقه فيوجهه القلق إلى عملية بحث لا شعورية وحينئذ يجد فى الأشياء التى تقابله بعض المعانى التى قد كانت تغيب عنه لولا الأرق الذى يدفعه إلى البحث، قد يكون هذا تفسيرًا، وقد يقع التفسير فى كون الفنان التشكيلى مشغولاً بوجه عام وبصفة مستمرة بالكشف عن العلاقات التشكيلية وهذه المشغولية تجعله ينظر إلى كل شىء يحيط به بالعين التشكيلية ولذلك فإن كل ما يصادفه يتحول تدريجيا إلى علاقات تشكيلية مستقرة يحملها بصمته ولغته التشكيلية الخاصة.

وكثير من الموضوعات التى استخدمت مثيرات فى تعبيراتى الفنية كانت مصادره مصادفة، فبعض ورق الشجر رأيته فى حدائق بعض المدارس فى أثناء زياراتى للتربية الميدانية، كما عثرت على جذور البامبو بطريق الصدفة فى غرفة رسم فى مدرسة ثانوية بشبرا والصدفة معناها هنا أن العناصر التى عثرت عليها اثارتنى فنيًا وهى غير تقليدية أو مألوفة، وكانت سببًا فى بروز أفكار متطورة لاح فيها الإبداع.

ومعنى الصدفة يظهر فى تجربة الحبر المسماه باسم رورشاخ، وهى أن تضع بقعة من الحبر على سطح ورقة، ثم تثنى الورقة بحيث ينطبع الحبر فى الجانب الآخر من الورقة، وعندما تفرد الورقة من جديد يظهر شكل مميز نصفه الأيمن يتشابه مع نصفه الأيسر ويتبارى علماء النفس فى تفسير الشكل الذى أساسه الصدفة ويستخدم اختبار رورشاخ (Rorschach test) كاختبار اسقاطى ويمثل شكلا أكثر تهذيبًا من اختبار بقعة الحبر، ويتخلله بعض البقع بالألوان[٢] واجابات الاختبار تستخدم كإثبات للحياة الخيالية الحالمة للشخص، وتركيبة شخصيته، وتشخيصه من وجهة التحليل النفسى، ومن زاوية الذكاء، وقد صمم الاختبار رورشاخ سنة ١٩٢٠ وهو محلل نفسى سويسرى[٣]. وهذا يعنى أن مجرد الصدفة هى مسألة بداية، لكن سرعان ما تتحول إلى شكل نظامى له تفسير نفسى واجتماعى.

وتمر العملية الابداعية عند بعض الفنانين فى عملية تحول من مجرد الصدفة إلى العمل الفنى الواعى النظامى، ولنأخذ مثلا جاكسون بولوك (١٩١٢-١٩٥٦). يضع بولوك قماش التصوير مشدودًا فوق أرض الغرفة، ويثقب كيزان الدوكو مجموعة ثقوب، ويمسك بكل كوز ويدور به حول قماش التصوير مسكبا اللون على

شكل خيوط وبقع وتتكرر العملية بكيزان أخرى بمختلف الألوان. العملية الحادثة هى من باب الصدفة، فى البداية، لكن كلما تقدمت زاد الفنان وعيا بحركة اللون وتوزيعه وكثافته حتى تنتهى اللوحة بتكوين واعى لا صدفة فيه. والصدفة تعنى هنا التلقائية – أما القصد فيعنى تحويل الصدفة إلى نظام، أى إلى تكوين له تكامله الذاتى. والملاحظ لأعمال بولوك أنها سرعان ما تتحول إلى نسيج متراكم متداخل العناصر لا يسهل فصل أى جزء منه عن بقية العمل، وتلمح من خلاله كثير من الخيوط الإيقاعية، الفاتحة والقاتمة، ذات الكثافة الخفيفة، والأخرى ذات الكثافة الثقيلة القاتمة، والتكرار المتنوع للوحدات، هو نظام اللانظام، المتميز بالتلقائية والانتشار والتنوع، كما أنه يجوده توزيع اللون بهذه الطريقة، يتخلل اللوحة وميض من الضوء منتشر فى سائر اللوحة. ومجموعة اللوحات الكبيرة التى انتجها الفنان ونراها فى متاحف أوروبا وأمريكا لتدل دلالة قاطعة على أن منهجه الابداعى اختلف كلية عن المناهج التقليدية الشائعة وأخذ مسارًا مشرفا للفن الأمريكى المعاصر لم يكن موجودا من قبل. وحركات اللون متسامية، جميلة، ولكنها لا تمثل رقصة كما يسميها بعض النقاد، فهى حركات بدون بروفات مسبقة وبدون الاعتماد على روتين معروف(٤).

وموضوع الصدفة والقصد يذكرنا بقصة ازاك نيوتن (١٦٤٢–١٧٢٧)(٥) وسقوط التفاحة، فكثير من الناس كان ينظر الى سقوط التفاحة على أنها مسألة لا تستحق الاهتمام وهى بمثابة روتين، يحدث بلا تفسير، لكن عقل نيوتن حول هذه الصدفة إلى كشف لقانون الجاذبية، فأصبحت الصدفة بمثابة مثير لتعميم هام أو لاكتشاف قانون نظم لناصلة الأجسام غير العالقة بالأرض. فالعارض أوصلنا للدائم.

وبمثل ما يقال فى العلم يقال فى الفن حيث أن الصدفة لا تصنع فنا ولكن بعقلية الفنان الابداعية الواعية يمكن أن تعطى الصدفة شرارة البدء فى تحويل الفكرة المبدئية إلى عمل فنى له كل المقومات المطلوبة للعمل الفنى ويجمع بين التلقائية والاكتشاف. فمن التجارب التى تجرى أحيانًا سكب مجموعة من الوان الزيت فى جردل مملوء بالماء، فمن طبيعة الوان الزيت أنها لا تختلط بالماء فإذا وضعنا صفحة

بيضاء من الورق أو القماش لصقت بقع الزيت على سطح الورق أو القماش ويظهر الشكل الملصوق بألوانه المختلفة وبقعه على أنه شيء مصادف عارض، وببعض الإضافات من الخطوط والمساحات هنا وهناك يتحول الشكل المصادف إلى كيان أكثر حبكة أى إلى عمل فنى فيه النظام والتكوين.



٣ - التيقظ-٤٧×٦٢سم اكريلك ١٩٧٧

وحينما نتناول لوحة (٣) تيقظ بالتحليل نجد هناك عامل الصدفة المتوافرة فى عناصر الصورة. فهذه العناصر لا وجود لها فى الطبيعة على هذا النحو. ديك يحتل فراغًا كبيرًا فى الأمام وديك أصغر يظهر فى الخلف، وامرأة تنظر من نافذة واشكال متناثرة من الحمام والطيور هنا وهناك.. هذه العناصر متواجدة بطريق الصدفة، أو بتداعى الأفكار المرتبطة بالتيقظ فهى إذا رموز ليس لكل منها وحدة معنى مستقل، لكن حينما وضع فى مكانه عن قصد تحول من مجرد صدفة إلى أداة رمزية مثيرة للتيقظ ومدللة عليه بتفاعله مع العناصر الأخرى. بمعنى آخر أصبحت الرموز بوصفها الجديد المقصود تكون قصة، فالفتاة التى تطل من النافذة المفتوحة على مصراعيها وبشعرها المهدل إنما تنظر إلى الفجر انبثاق الخط الأبيض من الخط الأسود، والديك الكبير الأمامى والصغير الخلفى يرمزان إلى التيقظ حيث بصياحهما يوقظان النائمين ويدعوانهم للنهوض، والحمام الكائنات الصغيرة التى تشير إلى الحركة والخفة وهى منتشرة فى الوسط وفى الجوانب وفى الجانب العلوى للصورة. كل ذلك يؤدى إلى ترابط العناصر بعضها ببعض فى اتجاه المعنى الكلى وهو

التيقظ. يمكن أن توصف الصورة بأنها رومانتيكية، وأنها خيالية، وتحمل مسحة سيريالية واستخدمت السكين فى صياغة ريش الديك فى العمل الفنى.

التشطيب: وكل عمل فنى ينتهى بالتشطيب (finishing) ومعناه التغلب على نقط الضعف وعلاجها واحكام نقط القوة، والوصول بالعمل فى مجموعه إلى مستوى الإحكام، وليس هناك من طريق مطلق لعملية التشطيب فالمسألة نسبية، تتوقف على شخصية الفنان، والمدرسة الفنية التى ينتمى إليها وطبيعة المشكلة الفنية التى يعالجها، وعملية التشطيب كانت فى الماضى تقنية بحتة أساسها تقليد الطبيعة وأصبحت تدريجيًا متحررة من هذا المدخل ومتكيفة مع الأوضاع المتغيرة للتعبير عبر السنوات الأخيرة من التطور، فالتقنية السريالية التى كان يطلق عليها سلفادور دالى فوتوغرافية من صنع اليد أنه كان يبحث عن واقع من اختراعه ويحكم هذا الواقع ليظن الرائى أنه واقع حقيقة. بعكس التقنية الرومانسية التى ظهرت فى شخصيات بييراوجست رنوار وخاصة بشرة فتياته والتى ظهرت أيضا فى كنائس كلود مونيه وسماواته، والتنقيطية التى ظهرت فى أعمال چورچ سوراه التشطيب فى كل حاله يأخذ أشكالاً تتناسب مع هذه الحالة، وتتغير تبعا للمنهج المتغير لكل فنان. ويمكن ملاحظة أن عملية التشطيب فى اللوحة (٧٣) الكائنات الصامتة فيها التدقيق الشديد لإيجاد البعد الثالث وهو اتجاه يختلف كلية عن العلاج التلقائى المتوافر فى اللوحة (١١) الديك ١٠ حيث أن بقع الألوان تنساب بدون تمركز وبحرية تتناسب مع التعبير.

وعملية التشطيب يقصد بها عادة احكام الروابط بين التفاصيل بعضها والبعض بحيث تستقر كل لوحة منها فى مكانها المناسب الذى تسهم من خلاله بفاعليتها بالنسبة لسائر التفاصيل الأخرى فتزيد العمل جمالا واستقرارًا، والمثل البلدى الشائع «النواية تسند الزير» يعنى ضمنًا أن رب تفاصيل ضئيلة لا يفكر الإنسان فى إمكان أن يكون لها قيمة، هذه التفاصيل يمكن أن تلعب دورًا عظيما بالنسبة لأحجام كبيرة لها ثقلها «والزير» وعاء يستخدم لحفظ الماء فى الأرياف وله نهاية مدببة يغرس منها فى الطين وأحيانا يميل هذا الوعاء الكبير ويحتاج إلى شىء ضئيل ليسنده من أسفل فاعتاد الفلاحون أن يستخدموا نواة البلح لصلابتها لتؤدى هذه الوظيفة

فيضعونها فى أسفل الزير على اليمين أو اليسار حتى يستقر وضع الزير، ومن هنا ضرب المثل «نواية تسند الزير» وتنتقل الفكرة الرمزية إلى البشر، إذ قد يحتاج إنسان له جاه وقوة إلى شخص ضعيف لا جاه له ولا قوة ليسنده، اما بخدمته، أو بالسهر على مطالبه، أو بتحقيق بعض حاجاته التى لا يجد صاحب الجاه الوقت والقوة لتحقيقها، وحينئذ ينطبق المثل «نواية تسند الزير».

على أن الصورة فى الفن التشكيلى تبدو جلية من خلال علاقة الشكل بالأرضية، التفاصيل الدقيقة الأمامية، بالتفاصيل المجملة الخلفية، ولكن يظهر اللون ذو الوهج جليًا مثيرًا، ربما احتاج إلى أرضية باهتة حوله، لا صخب فيها ولا زهو فالمسألة هنا نسبية الباهت يدعم الزاهى، والضئيل الحجم يدعم الضخم فى الحجم، والمجمل التفاصيل يبرز الكثير التفاصيل، وعند التحدث على التشطيب معناه وضع كل شىء فى مكانه: الخلفى يجب أن يتوارى، والأمامى يجب أن يظهر ويسود، وتتضح هذه القضية فى الموسيقى حينما تكون الصفارة أو الكمان أو الناى فى المقدمة، فكل الأوركسترا بألحانه يتجه إلى الخلف ليخدم ظهور العزف المنفرد أو صوت المطرب أو المطربة، وإذا لم يحدث حساب يعين على أن يؤدى كل تفصيل دوره يختلط الحابل بالنابل ويضيع صوت المطرب فى زحمة الطبل والقرع وضجيج الآلات مما يؤدى إلى عدم تكامل العمل الفنى.

لقد ذكرت فى مكان آخر قصة هذا الصديق الذى دخل على ميكلانجلو بيوناروتى (١٤٧٥ - ١٥٦٤) فى مرسمه ووجه إليه الكلام معاتبا: مالى أراك عاطلا منذ بضعة أيام لا تنتج شيئًا، فرد عليه ميكلانجلو قائلًا: على العكس أنا كنت مشغولًا طوال الوقت (مشيرًا إلى التمثال) فقد نعمت هذه العضلة، وأبرزت تفاصيل هذا الظفر، وأكدت بروز الشفة وغير ذلك من التفاصيل. فرد صاحبه معلقًا ولكن هذه كلها توافه، فقال له ميكلا نجلو ربما تكون فى نظرك توافه، ولكن تلك التوافه هى التى تصنع الاحكام، والاحكام ليس شيئًا تافهًا[٦].

ومن هذا المثل يلوح أن عملية التشطيب، هى الإخراج المتكامل للعمل الفنى وإزالة العيوب بقدر الإمكان، والتأكيد على الحسنات، فمن الفنانين من يلغى آثار المحاولات الأولى فى بناء العمل الفنى، قد تكون علامات القلم أو الفحم، ولا يبقى

إلا النهاية التى استقر عليها الشكل. ومنهم من يفعل ذلك ليوهم المتفرج كما لو كان العمل الفنى ولد كاملاً[٧]. والتشطيب ينقل العمل الفنى فى عمومه من المستوى الغفل إلى المستوى المهذب، من حالة الكروكى إلى حالة التماسك وعدم التردد.

ولا يمكن الادعاء بوصفة معينة للتشطيب، إذ أن الكمال نسبى ومعنى ذلك أنه مرتبط بالطراز وبالمثالية، فالتشطيب الذى يحتاجه فرانز كلين (١٩١٠-١٩٦٢) غير التشطيب عند ولم دى كونى[٨] (١٩٠٤- ١٩) وهذا وذاك غير التشطيب الذى احتاجه الفارو سيكيروس (١٨٩٦-١٩٧٤) فالذى استخدم شرطان اللون الأسود الخالص على أرضية بيضاء، غير ذلك الذى موع الأجسام البشرية فى ضباب الأرضية وهذا وذاك غير الذى عنى بالبعد الثالث وبعملية التجسيد والواقعية البصرية كالذى تشاهده فى أعمال سيكيروس.

ولو أن التشطيب يعنى الاحكام (perfection) فلابد من الحذر من المفهوم الميت للاحكام أن البعض قد يعالجه على أنه مجرد تقنية ويغالى فى هذه التقنية حتى يفقد العمل الفنى حيويته وحساسيته ويتمثل بقول الشاعر:

كلامك يا هذا كفارغ بندق   خال من المعنى ولكن يفرقع

فالبندق الفارغ لا ثمرة فيه ومع ذلك فإنه يفرقع وهذا دلالة عكسية لخلوه من الثمرة. واسمع نصيحة شاعر آخر:

إذا كنت فى أمر فكن فيه محسناً   فعما قليل أنت ماض وتاركه

فالوصية هنا الإحسان بمعنى الإتقان والإتقان لذاته حيث أن الإنسان تنتهى حياته وأن ما يتركه وراءه متقنا هو الذى سيستمر يعبر عن قيم هذا الإنسان الخالدة. أما إذا تركه خاويًا غير متقن فسرعان ما يتلاشى تأثيره ونستشهد فى ذلك بقوله جل وعلى: ﴿فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث فى الأرض﴾[٩]. فالقيم الأصيلة هى التى تبقى وتمثل فى النهاية تراث البشرية، ولذلك فإن الإتقان أساس عملية التشطيب ويقتضى هذا صبرًا وتأن، وإحساسًا مستمرًا بعلاج كل مشكلة: صغيرة أو كبيرة، وعدم تقبل الحلول السريعة بدون ترو، بل إختيار أنسب الحلول وأفضلها فى المجال الذى يعالجه الفنان.

ولا تعنى عملية التشطيب تقنية مقننة، فالتقنين لا يتناسب مع تنوع شخصيات الفنانين، وتعدد مشكلاتهم، ومداخلهم المختلفة وطرزهم، ولذلك لابد أن نتصور التشطيب فى إطار مقومات ذاتية نوعية خاصة مرتبطة بعملية الإبداع ولا يمكن التنبؤ بها مسبقًا، إذ أنها تتكيف من خلال التنفيذ والتهذيب وتتشكل وتتطور حسب كل وضع. وليس هناك ثمة حلول مستقرة فى حالة أعمال الفنان الواحد، فلو استعرضنا أعمال فنان واحد مثل فنسنت ڤان جوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) سنجد أنه شكل تشطيباته حسب نوع الموضوع الذى يعالجه، وموقع هذا الموضوع فى تاريخ حياته الفنية، ففى كتابه الذى بين يدى[١٠] أشاهد فى مجموعة الصور الأولى إخراجًا يكاد يكون أكاديميًا ثم تلوح تقنية استخدام الخطوط فى بناء جسم الموضوع كما هو حادث فى صورة پير تانجى ١٨٨٧ (فترة باريس) وهى بالألوان الزيتية مقاس ٩٢×٧٣ سم (متحف رودان).. التشطيب مختلف تمامًا عنه فى لوحة أكلة البطاطس ١٨٨٥ فترة نيونن وهى زيتية ٨٢×١١٤ سم امستردام، فشخصية ڤان جوخ المشهورة غير واضحة فى هذه الصورة التى يتقن فيها إخراج المنظر من الناحية الأكاديمية، وحينما نصل إلى لوحته ليلة كثيرة النجوم ١٨٨٩ (فترة سانت ريمى) زيتية مقاس ٧٣×٩٢ سم متحف الفن الحديث بنيويورك، نشاهد كيف تحولت تقنية الخطوط المتواصلة إلى نوع من الدراما صاغه الفنان بطريقة إيقاعية دائرية حول نجوم الليل ومن الملفت للنظر أن ڤان جوخ وصل إلى اكتشافه هذا قبل عمليات التحرر التى ظهرت فى المدارس الفنية المختلفة فى القرن العشرين، ولذلك يظهر التشطيب هنا على أنه تأكيد للنظام المميز للعمل الفنى ومحاولة ابرازه بكل طاقات الفنان. والتطور الظاهر فى أعمال ڤان جوخ من ناحية أسلوب التشطيب والتقنية النوعية التى تطلبها نشاهد أمثلة له فى حالة فنانين آخرين التى تثبت حياتهم الفنية أن نقطة بدايتهم تختلف عما توصلوا إليه فى ذروة حياتهم ومثل واضح على ذلك أعمال الفنان بابلو پيكاسو التى مرت فى فترات متنوعة: أكاديمية، زرقاء، حمراء، تكعيبية، تجريدية، سيريالية، وشاهدت فى متحفه فى باريس، وفى معرضه الكبير بمركز بومبيدو الذى رأيته منذ سنتين عمليات التشطيب المتحولة والمتكيفة مع كل عمل فنى من أعمال فترة معينة. انظر لوحته «الراقصة دووورف (نانا) ١٩٠١ زيتية ١٠٤×٦١ سم الموجودة بمتحفه فى برشلونة فهى تعتبر امتدادًا

للتأثيرية حيث تشاهد بطش الألوان التحليلية المتراصة وبالمقارنة بلوحة جرترود ستين ١٩٠٦ زيتية ١٠٠×٨١سم متحف المتربوليتان نيويورك. لقد جلست جرترود ستين لپيكاسو لرسمها فى شتاء ١٩٠٦ ثمانين مرة. ولم يكن پيكاسو حتى هذه اللحظة مقتنعًا بما وصل إليه وحطم الرأس. ثم صورها بعد فترة دون الاستعانة بالموديل. وبهذا العمل ترك پيكاسو الفترة الحمراء، وبدأ يتحرك نحو تجربة جديدة فى الفن. ثم نجد تقنية أخرى فى لوحته نساء اڤينيون ١٩٠٧ وهى زيتية مقاس ٩٩×٩٩ سم بمتحف الفن الحديث بنيويورك. وتعتبر مفتاحًا للتصوير فى تاريخ الفن الحديث. وهذا العمل ربط بين پيكاسو والفن البدائى. هذه ثلاث أمثلة فقط فى مدة لم تتجاوز سبع سنوات مما يبين حالة التطور الحادثة التى تثبت عدم امكان تقنين عمليات التشطيب التى تخضع للإطار الإبداعى المتطور الذى لا يلتزم بحرفية الأصل الطبيعى للنماذج المصورة[١١].

وسنجد تطورًا آخر فى لوحته القبلة التى أنتجها فى ٢٦/١٠/١٩٦٩ وهى زيتية مقاس ٩٧×١٣٠ سم وهى ضمن متحفه فى باريس. وفى سنوات پيكاسو الأخيرة كانت هناك رغبة عند الفنان للتعبير عن مناظر الحب. فهاذان الوجهان المضغوطان يلتقيان ويندمجان بعضهما فى البعض، وكلا الاثنين غارقان فى قبلتهما وهما فى حالة اهتزاز لك أعينهما ما زالتا شاخصتين[١٢]. والتقنية والتشطيب يختلفان عما حدث فى نساء افينيون، ومرة أخرى نجد الرحلة امتدت زهاء ٦٢ عامًا نتبين منها أن الزمن يلعب دوره فى تجربة الفنان وتحوله من حالة إلى حالة.

وخلاصة الرأى أن التشطيب فى القرون التى سبقت القرن العشرين كانت أميل للثبات، بينما هى فى القرن العشرين أميل إلى التغير المستمر والتحول على المداخل المتسعة التى سمح بها القرن العشرون بنظرياته الديمقراطية التى سمحت بالتعدد وبالتفرد وبالأدمغة المتنوعة، وهذا يفرض عبئًا على النقد الفنى، فكيف له أن يختار اطارًا للنقد فى عملية من طبيعتها هذا التغير والتحول، لو فعل ذلك لكان نقدًا زائفًا لا يتمشى مع التطور ولا مع طبيعة الإبداع. ويصبح النقد الفنى علما لا مزاجًا عارضًا، علمًا يتوخى صاحب معرفة مستعرضة بمسائل كثيرة لا حصر لها

وأهمها حياة الفنان واتجاهاته المتطورة منذ أن بدأ عملية الإبداع حتى اللحظات التى أراد الناقد أن يسجل رأيًا فيه.

وقد يكون من باب الإحاطة التنويه ببعض التقنيات والتشطيبات التى تغيرت وتحولت منذ أن بدأ الفنان يعرض إنتاجه فى المعارض العامه ١٩٤٣ حتى وقتنا هذا ١٩٨٩، فالمتتبع يجد تغيرًا فى الثقافة أثر على عملية التحول من مجرد الإدراك الحسى إلى مداخل للإدراك الكلى والمفاهيم المجردة المتصورة ففى موضوع الديك الذى شغل الفنان منذ ١٩٦٧ حتى ١٩٨٩ شكل (٢) ١٩٦٧ اليقظة وهو إتجاه رمزى، والأشكال (١)، (٢) التيقظ والبحث عنها والحلم ١٩٧٧ إتجاه سيريالى، والديك (١)، (٢) تعبيرى والديك (٣)، (٤)، (٥) تزداد فيه تدريجيا العملية الرمزية والبعد عن الواقع الظاهر، والديوك (٦)، (٧)، (٨)، (٩)، (١٠) بجانب الرمزية استرسال نحو التجريدية وتعود التعبيرية للظهور مرة أخرى فى (١١)، (١٢)، (١٣)، (١٤)، (١٥). ويبين هذا أن كل عمل فنى هو وحدة فى حد ذاته ويتفرد بمشكلاته عن بقية الأعمال الفنية، وإن كان الموضوع واحدًا، كما أن تحليل اللون أو تجزيئه أو إيجاد ملمس ودسامة وسمك به... كلها إجراءات تساير كل عمل فى حد ذاته وتتناسب معه.

وعندئذ يصبح الديك نافذة نطل منها على التعبير الفنى وعلى الإبداع وغير متوقع نتائج موحدة ثابتة طالما تغير قماش التصوير إيذانًا بتجربة جديدة.

ولو أن النفس البشرية قد تلتزم فى مسارها الطويل بخطوط عامة عريضة لكن هذه من سمات الشخصية العامة، لكن انعكاساتها لابد أن تكون فريدة بقانون خاص فى كل حالة. ربما يكون اللون الأحمر هو السائد لكن صياغة الأحمر فى الريش والعرف تتشكل فى كل مرة بطريقة جديدة.

الهوامش :

(١) ١٩٨ ك الأعراف ٧.

(٢) James Drever, **The Penguin Dictionary of Psychology**, Harmondsworth, Middlesex, England, 1979, p. 253.

(٣) Gharles Rycroft, **A Critical Dictionary of Psychoanalysis**, Harmondsworth, Middlesex, England, 1968, p. 144.

(٤) Elizabeth Frank, **Pollock**, N. Y.: Abbeville Press, 1983, p. 79.

(٥) Newton, Isaac, Sir 1642–1727 English philosopher and mathmatician. Author of Principia (1887), on which he enunciated, unicerse square law, of gravitation and laws of motion; application of these laws enabled him to explain planetary motion fo 1st time. Discovered that white light is compored of colours of spectrum, invented reflecting telescolpeŒ

Collins Double Book Encyclopedia Dictionary, London and Glasgo: wm. Collins Sons and Co. Ltd., 1982, p . 284.

(٦) محمود البسيونى، **العملية الابتكارية**، ط. ٢ القاهرة: عالم الكتب، ١٩٨٥، ص ٩٠-٩١.

(٧) انظر الآراء المنشورة فى ذلك فى كتابى: **الفن الحديث - رجاله، مدارسة، آثاره التربوية**، القاهرة: دار المعارف ط. ٢، ١٩٦٥، ص ٧١-١١١.

(٨) .Willem de Kooning

(٩) ١٧م الرعد ١٣.

(١٠) Lara Vinca Masini, **Van Gogh**, London: Thames and Hudson, 1977.

(١١) Mario De Micheli, **Picasso**, London: Thames and Hudson, 1975.

(١٢) Hélène Seckel, **Musée Picasso Guide**, Paris: Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 118.



من دراسات الديك للفنان محمود البسيونى ١٩٨٩

الفصل الرابع

آراء صحفيـة

أحمد مرسى (روزاليوسف)



الكباريه ١٢١×٧٢سم زيتية ١٩٧٠

العلاقة بين الإبداع والألقاب العلمية

يطرح معرض دكتور محمود البسيونى، عميد المعهد العالى للتربية الفنية. المقام حاليا فى قاعة «اخناتـون» قضيـة العلاقـة بين الإبـداع الفنى والألقاب العلميـة للمناقشـة.. فهى قضية غـير شخصية عـلى الاطلاق. أى لا تتعلق بالدكتور محمود البسيونى وحده وإلا لما لفت إليها الأنظار باعتبارها مجرد ظاهرة فردية.

فقد بدأت تلفت الأنظار فى السنوات الأخيرة ظاهرة الألقاب العلمية التى تسبق أسماء الفنانين التشكيليين. والمعروف أن جميع هؤلاء الفنانين يشتغلون بالتدريس فى الكليات والمعاهد الفنية وهم لذلك يتسابقون على هذه الألقاب لضمان الترقى فى مناصب التدريس، وليس بدافع الكشف الذى يحققه

الفنان المبدع داخل محترفه بدون أن يبغى من ورائه شيئًا لا يمت بصلة إلى طبيعة عملية الخلق نفسها التى يحقق بها الفنان ذاته ووجوده.

وهذه الظاهرة إلى هذا الحد، مفهومة ومبررة. ولكنها عندما تتجاوز الحدود الأكاديمية، فتصبح الألقاب العلمية المقياس الذى يحدد حجم الفنان التشكيلى، فلاشك انها تشكل خطراً حقيقيًّا على الحركة الفنية. ولمزيد من الإيضاح، أشير إلى حقيقة أن هذه الألقاب بدأت تعبر أسوار المعاهد والكليات. لتصبح كلمة «السر» التى تضمن لصاحبها مقعدا بين مقاعد مختلف اللجان الفنية التى تهيمن على الجانب الرسمى لحركة الفن المصرية.

ونعود إلى معرض الدكتور البسيونى الذى يقدم دليلا ماديا على انتفاء العلاقة بين اللقب العلمى، والقدرة على الإبداع.

يقسم الفنان أعماله المعروضة إلى ثلاث مجموعات رئيسية، استوحى المجموعة الأولى من دراسة الماعز والثانية من دراسة العيون وجاذبيتها «المثيرة» والثالثة من الطبيعة، ثم يقول فى تقديمه للكتالوج «ان كل هذه اللوحات خرجت فى أنظمة أقرب إلى التجريد منها إلى النواحى البصرية».

ولا يستطيع الناقد أن يقسم اللوحات هذا التقسيم النوعى، أى على أساس الموضوع. اذ تفرض النظرة النقدية إعادة تقسيم المعروضات وفقا لاختلاف أساليب التعبير التى تبناها الفنان. وهى تبعا لذلك تنقسم إلى أعمال تجريدية تنحو إلى الزخرفة السطحية وأعمال زخرفية بحتة أقرب إلى نقوش المنسوجات (الماعز) وأعمال تعبيرية (لوحات البورتريه) وهى تميل فى بعضها إلى أسلوب الفنان الفطرى بدون أن تتحقق فيها خصائص هذا الأسلوب. التى تتلخص فى تفتح الرؤية وطزاجة التعبير وحيويته.

ويحاول الفنان فى معالجته لهذه الأساليب المختلفة أن يستفيد من رسومات الأطفال. إلا أن محاولاته هذه، تفضح دائما جانب المعلم التربوى فيه دون أن تمس جانب العفوية والبراءة الذى يحببنا فى رسومات الأطفال، على عكس ما نلمسه فى بعض أعمال فنان مثل «ماتيس» أو «بوفيه».

وأخيرا نعود إلى قضيتنا الأساسية، فنقول اننا حقيقة فى حاجة إلى جيش من خبراء الاقتصاد والسياسة والصناعة والعلوم والآداب من حملة الألقاب العلمية. ولا أعتقد أننا فى حاجة إلى مزيد من الفنانين التشكيليين من أصحاب هذه الألقاب.

أحمد مرسى

د. محمود البسيونى يرد:

عن العلاقة بين الإبداع والألقاب العلمية

تعرض الكاتب أحمد مرسى (فى عدد الاثنين ٦ مارس سنة ٧٢ من روزاليوسف) من خلال معرضى الخاص الثالث الذى أقيم فى قاعة اخناتون منذ أسبوع إلى قضية العلاقة بين الإبداع والألقاب العلمية، وهو موضوع يستحق التعليق لما له من أهمية خاصة ترتبط بمسار الحركة الفنية التشكيلية فى مصر وَرأيه الذى عرضه فى الحقيقة يمثل دون شك وجهة نظر الذين يعتقدون أن الإبداع الفنى مسألة موهبة ووراثة - ولا دخل للمؤهلات العلمية به إلا أن أحدا لم يعد يعترض بوجود دكتوراه فى الأدب كما لا يعترض أحد على وجود دكتوراه فى الطب، فلماذا نقلل من شأن الفن ونضعه فى زاوية خاصة ولا نرضى له أن يرقى المستويات العلمية، كالعلم والأدب، إلى آخر مراحلها؟ علما بأن ألقاب الفن موجودة فى أمريكا «التى تهدد العالم بتقدمها التكنولوجى» منذ أكثر من نصف قرن.

رأى السيد الكاتب أحمد مرسى «ان الألقاب بدأت تعبر أسوار المعاهد والكليات لتصبح «كلمة السر» التى تضمن لصاحبها مقعدا بين مقاعد مختلف اللجان الفنية التى تهيمن على الجانب الرسمى لحركة الفن المصرية»، ثم يضرب بمعرضى مثلا على انتفاء العلاقة بين اللقب العلمى والقدرة على الإبداع كما يدعى.

أما من حيث الشق الأول من عبارته فإن دخول أصحاب الألقاب إلى اللجان دليل قوة وفكر راجح متطور لا دليل ضعف وعدم فهم، فقضايا الفن شأنها شأن أى قضايا أخرى دخلها العلم وأصبحت تخضع للدراسة العلمية، ومن الواجب أن يفتى فيها أصحاب الرأى العلمى لا أصحاب الأمزجة التى ليس لها سند علمى، كما أن الفن يحمل فى طياته صورًا من التخلف والتقدم، والمشتغلون بالفنون قد يقع بعضهم تحت الصورة الأولى أو الثانية. أما الأولى فتنتزع إلى النهج الأكاديمى النمطى المحافظ فى الفن الذى يحاول أن يقنن الفن وعملياته الابتكارية فلا يساير التطور ويتبع ذلك أيضا منهج النقد - إذا ارتبط بصورة التخلف الأولى، فهو نقد مبنى على التتميم على القواعد والأصول المحفوظة والتى ليس لها صلة بالإبداع.

أما الصورة الثانية ففيها مغامرة، تكتشف قواعد وأصولا جديدة، وتلفت النظر إلى رؤى مستحدثة تغاير كل المغايرة المألوف والمحفوظ، والمنهجى، والنمطى، ولذلك لا يصح تطبيق قواعد مسبقة فى النقد على تلك الأعمال لأن معنى ذلك مطالبة صاحبها بالرجعية بدل التقدم، وتكرار المألوف بدلا من الكشف الجديد المبتكر.



القطيع ٤٧×٦٢سم زيتية ١٩٧١

وردا على الشق الثانى من عبارته فانه مع الأسف طبق نقدا ملتزما من النوع الأول على أعمال هى من طبيعة النوع الثانى، ولذلك فإنى أدعوه لإعادة النظر فى رأيه فى ضوء ما كتبه بدر الدين أبو غازى الناقد الفنى ووزير الثقافة الأسبق عن معرضى الثالث هذا الذى تعرض له، حيث يقول الأستاذ أبو غازى «معرض أهميته فى تميزه، وما يحفل به من تجارب الفنان ورؤاه، وامتلاكه أبعادا جديدة فى لغة التشكيل المعاصر، وقدرته على تناول الموضوع الواحد بفكر وإحساس نافذ، وإبداع رؤى مختلفة ومتنوعة من ذات الموضوع.. وهو فى هذا يتلاقى مع منطق الفن المعاصر فى تناوله أشياء الحياة العادية، وإعادة خلقها خلقا جديدا من عالم الفنان ومن ايحاء العصر..»

كما يحق لى أيضا أن أعرض لما كتبه مدير عام الفنون الجميلة السابق الأستاذ على كامل الديب حيث يقول:

«أخذت بالموضوع الواسع حول حركات وخطوط وعيون الماعز وهذه الرؤية جديرة بالإحاطة وبإعادة العرض لها مستقلة لتأخذ حقها فى التعبير والإضافة.

وهذه الرؤية هى أيضا إحدى الرؤى التى نبحث عنها فى محيط البيئة، تسكن فينا، ولكن قليلا ما تنكشف صورها، وتحيط بنا، وقليلا ما نراها..»

د. محمود البسيونى

عميد المعهد العالى للتربية الفنية

أحمد مرسى يعقب:

● ليس لى من تعقيب على رد الدكتور محمود البسيونى الذى أرحب بنشره فى صفحة الفن التشكيلى إلا تأكيد رأيى فى العلاقة بين الإبداع والألقاب العلمية، ولتوضيحه أقول أن الدراسة ضرورة من مكونات الفنان ولكنها ليست بالضرورة شرطا أساسيا للقدرة على الإبداع. ولمزيد من الإيضاح أشير إلى بديهية لا يختلف فيها إثنان، وهى أن أكاديميات الفنون تخرج سنويًا المئات من دارسى الفن، بينما لا ينضم منهم إلى الفنانين المبدعين إلا عدد لا يتجاوز عدد أصابع اليد.

وإذا كانت ألقاب الفن موجودة فى أمريكا، كما ذكر الدكتور البسيونى وهو محق فى ذلك، إلا أننى لا أذكر أن هناك فنانا واحدا، من بين رواد فنانى الطليعة الأمريكيين من يحمل لقب دكتور، وأنا لا أعتمد فى ذلك على الذاكرة وحدها، ولكن بعد رجوعى إلى مجلد ضخم عن النحت والتصوير فى الولايات المتحدة خلال المدة من ١٩٤٠ إلى ١٩٧٠.

أما عن رأى السيد بدر الدين أبو غازى الذى أقدره، فلا تعليق لى عليه!

رأى حسين بيكار (الأخبار)

موضوع اليوم: ألوان وظلال



ذوات القرون ٦٤×٧٤سم زيتية ١٩٧١



وجه (١) ٣٠×٥٠ سم زيتية ١٩٧٠



انطلاقة ٨٠×١١٠سم زيتية ١٩٧١

ثلاث لوحات من معرض الفنان محمود البسيونى، الأولى تمثل مجموعة من الماعز فيها مبالغة واضحة فى تحوير الحيوانات، وفى اطالة قرونها.. وفى الثانية وجه يذكرنا بوجوه أقنعة الفيوم، وفى الثالثة تكوين تجريدى من أشكال هلالية تتميز بجمال التكوين وترابط العناصر..

الفن بين العقل والقلب

جولتى مع الزميل الفنان والمربى الكبير الدكتور محمود البسيونى فى معرضه كانت جولة فكرية ممتعة حوت حوارا متشعبا حول قضايا فكرية اتفقنا فى بعضها واختلفنا فى البعض الآخر..

وما أحلى حوار الزملاء عندما يكون موضوعيًّا ومجردا من الذاتية، وخاصة عندما يتقبل الزميل نقد زميل له بقلب مفتوح، بل ويستدرجه بالحاج كي يقول ما يراه بصراحة وبدون تحرج أو تحفظ أو مجاملة.

والحديث مع فنان مثل الدكتور بسيونى ليس بالأمر الهين، فهو إلى جانب كونه فنانا كبيرا ومربيا فاضلا، مؤلف لعديد من كتب الفن والتربية الفنية، تقوم بدور بالغ الأهمية فى اثراء المكتبة العربية وايقاظ الوعى الفنى والثقافة التربوية عند طلاب المعرفة.

ان انتاجا بهذا المستوى والغزارة يضاعف مسئولية صاحبه عندما يقدم لجمهوره تجربته التطبيقية، إذ يضع نفسه موضع المقارنة بين حصيلته من الثقافة التى يقدمها للناس فى كتبه ومؤلفاته كمعلم، وبين ما يحمله عمله الإبداعى من ملامح هذه الثقافة كفنان..

ومشكلة الفنان المثقف انه مطالب بأن يكون على مستوى ثقافته أو متفوقا عليها، ومطالب كذلك أن يوائم بوعى كامل بين الواقع الخارجى وبين واقعه الداخلى، وأحيانا يدفعه احساسه الشديد بالمسئولية إلى حافة الحذر الذى يعوق الحركة فيزداد اهتماما بالواقع الخارجى على حساب ذاته..

ولقد كان هذا حال الزميل الفنان عندما أراد أن يكون على مستوى ما يعمله للناس، فبالغ فى إيقاظ وعيه، وأسرف فى مصاحبة عقله فى رحلة الكشف عن المجهول.

وكشف المجهول مغامرة شاقة لا تخلو من الطيش الجميل، يلغى فيها الإنسان عقله أو بعض عقله.. ولولا هذه المغامرة بما فيها من مخاطر لما عثر الإنسان فى أعماقه على كنوز المعرفة وروائع الإبداع..

والمغامر البالغ الحذر قد لا يصل إلى هدفه، أو قد يسبقه إليه غيره.. والخوف من الخطأ أكبر المعوقات فى دنيا المغامرات.. والكبار بشر أيضا.. وليسوا معصومين من الخطأ الصادق.. ولهم كامل الحرية فى التعبير عن عواطفهم مثل الأطفال تماما فى غفلة من رقابة العقل!! أليس العقل عدو القلب منذ أن خلق الله العقل والقلب؟!

ووقفنا طويلا نستعرض اللوحات ونناقشها. وكانت أولى ملاحظاتى للزميل عابرة خارج الفن، ولو أنها ملاحظة صغيرة وتافهة، غير أنها تسىء إليه كمرب واجبه الأول ان يغرس فى طلابه الاعتزاز بقوميتهم وتأكيد عروبتهم.. وخاصة وهو يحاول فى تجربته استلهام التراث. وأول مظاهر التراث حروفه التى يكتب

بها. فقد كانت جميع لوحاته ممضاة بالحروف اللاتينية وحدها، وغاب عن الفنان أنه مصرى عربى يعرض فى مصر العربية، وأن الإمضاء العربى لا يحط من قدره كفنان، ولا يقلل من قيمة اللوحات كعمل فنى سواء عرضت فى مصر أو خارج مصر.

وعدنا إلى اللوحات نناقش مضامينها ونقسمها إلى أربع مجموعات.. مجموعة مستوحاة من قوافل الماعز تحملق بشدة بعيون واسعة وقلقة. محاولة أن تنفذ إلى الأعماق.. وفى هذه المجموعة وغيرها بالغ الفنان فى تأكيد اتساع العيون باعتبارها نوافذ تطل من الداخل إلى الخارج أو بالعكس.

وهناك فارق كبير بين العين كشكل، وبين العين كرمز ومعنى وكمرآة للعواطف الإنسانية، وعاكسة لمضامين النفس.. ولقد ركز الفنان اهتمامه بالعين كشكل فى جميع استخداماته، ولذلك تجمد تأثيرها عند السطح، ولم تكن نفاذة رغم حملقتها واتساع حدقاتها.. ولم تكن معبرة رغم تصدرها لجميع عناصر اللوحات الأخرى مقاما وأهمية.. والسبب فى ذلك يعود إلى زخرفية التناول شكلاً ولوناً.. والزخرف كما هو معروف لغة جمالية تمتع العين، وليست لغة تعبيرية تخاطب الوجدان، وشتان بين لغة مفلطحة لا يتعدى تأثيرها مسطح اللوحة، ولغة تستخدم جميع الأبعاد المكانية والزمانية والعاطفية لايجاد صراع درامى يمتزج بخلايا النفس.. هذا إلى جانب عدم استخدام معطيات خامة (الطلاء) فى اثراء ملامس اللوحات واثارتها وايقاظ لنبضها، فكانت النتيجة كأنها مساحات صماء منفذة بورق اللصق والقص.

غير أن كفاءة الفنان العقلانية ومقدرته التصميمية تتجلى فى تكويناته الغنية بتراكيبها المعقدة.. وثراء تصميماتها وبراعته فى تحوير الوحدات وإيجاد علاقات متناغمة بين الخلفيات والأماميات، وبين الأشكال والفراغات فى احكام نسيجى متماسك ومتوازن ومحبوك.. ولقد برزت إلى جانب العيون المحملقة وحدة هلالية الشكل مستخرجة من قرون الماعز، لعبت دورا ذكيا فى ربط عناصر التكوين، استغلها الفنان استغلالا بلا مضمون فى اللوحة المسماة (انطلاقة) التى تعتبر المفتاح الذى يوضح رمزيات ما سبقها من لوحات..

أما مجموعة الوجوه المستوحاة من أقنعة الفيوم فإنها تنقلنا فجأة إلى مناخ آخر عندما تستقبلنا بعيونها الواسعة البالغة التحديد، وهذه الوجوه رغم ضخامتها، إلا أن بناءها ينقصه صلابة التصوير، ودسامة الأداء، وكثافة البناء. وفى المجموعة الثالثة تسللت بعض المناظر (البلاجية) القريبة من الواقع، تصادم فيها التحوير الزخرفى فى بعض أجزائها مع التقدير الواقعى فى الأجزاء الأخرى فصدر عنها ضجيج يخلخل العمل..

أما التراكيب التجريبية بعناصرها الهندسية الحادة الزوايا فهى فى رأيى بعيدة عن مزاج الفنان ولا تتوافق مع طبيعته التى تميل إلى الإيقاع القوسى والتنغيم اللولبى بمرونة وسهولة انسيابه، والذى يجيد الفنان استخدامه ببراعة ومقدرة واستاذية.

رأى بدر الدين أبو غازى (المجلة):

معارض الشهر

نشاط الفنان التشكيلى فى هذا البلد، وصموده برغم كل الظروف، أمر يدعو إلى التقدر والإعجاب - فالحركة الفنية فى مصر لم يتوقف مسارها ولم يتعثر بها الطريق خلال نصف قرن من حياتها فى حين مضت الحركات الثقافية الأخرى بين مد وجزر.. وبرغم ضآلة العون المادى الذى تلقاه الفنون التشكيلية من الدولة بالقياس إلى ما ينفق على الأدب والمسرح والسينما والموسيقى فإن إرادة الاصرار عند الفنان التشكيلى جعلته يمضى متفردا فى تجارب ابداعه سواء لقى التقدير المادى أم لم يصادفه.

ومعظم الإنتاج التشكيلى فى مصر المعاصرة يصدر عن الفنان حرا صادقا بعيدا عن قيود التكليف وإلتزامات العقود خلافا لما هو سائد فى ضروب النشاط الثقافى الأخرى.. ومن أجل هذا يتميز الفن التشكيلى بتطلعه الدائب إلى التجويد، وبالتزامه للقيم العليا طالما هو تجرد من السعى المادى وارتفع على مطالبه.



المهاجرون ٦٤×١٠٠سم زيتية ١٩٦٨

ولقد عرف العالم وجه مصر المعاصرة من خلال فنونها التشكيلية أكثر مما عرفها من خلال أدابها ومسرحها وموسيقاها وأفلامها السينمائية.

ومن أجل هذا فإن الفنان

التشكيلي جدير لأكثر من اعتبار بمزيد من رعاية الدولة فى مجتمع تحمل فيه مسئولية الثقافة والنهوض بها. وإذا كان النشاط الفني يمضي على رسله فى ظل محدود من الرعاية فإن المزيد منها واجب وضرورة فى مجتمع الأول للفنون.

وكم يزداد اشفاقى على هذه المعارض المتتابعة التى تقام وتنقضى دون أن تلقى حظها من الاهتمام.. اشتراكى تعد فيه الدولة الراعى ومع ذلك فإن حصادها الوفير فاق حصادنا الثقافى خلال هذا العام.

ولقد تلاحقت خلال شهر مايو معارض الفن وتنوعت على نحو جدير بالإعجاب شهد مطلعه ختام معرض الفنان رمزى مصطفى بالمركز الثقافى التشيكوسلوفاكى ومعرض الفنانة إجلال حافظ بقاعة اخناتون فى مرحلة جديدة من إنتاجها بلغت فيها خطوات موفقة.

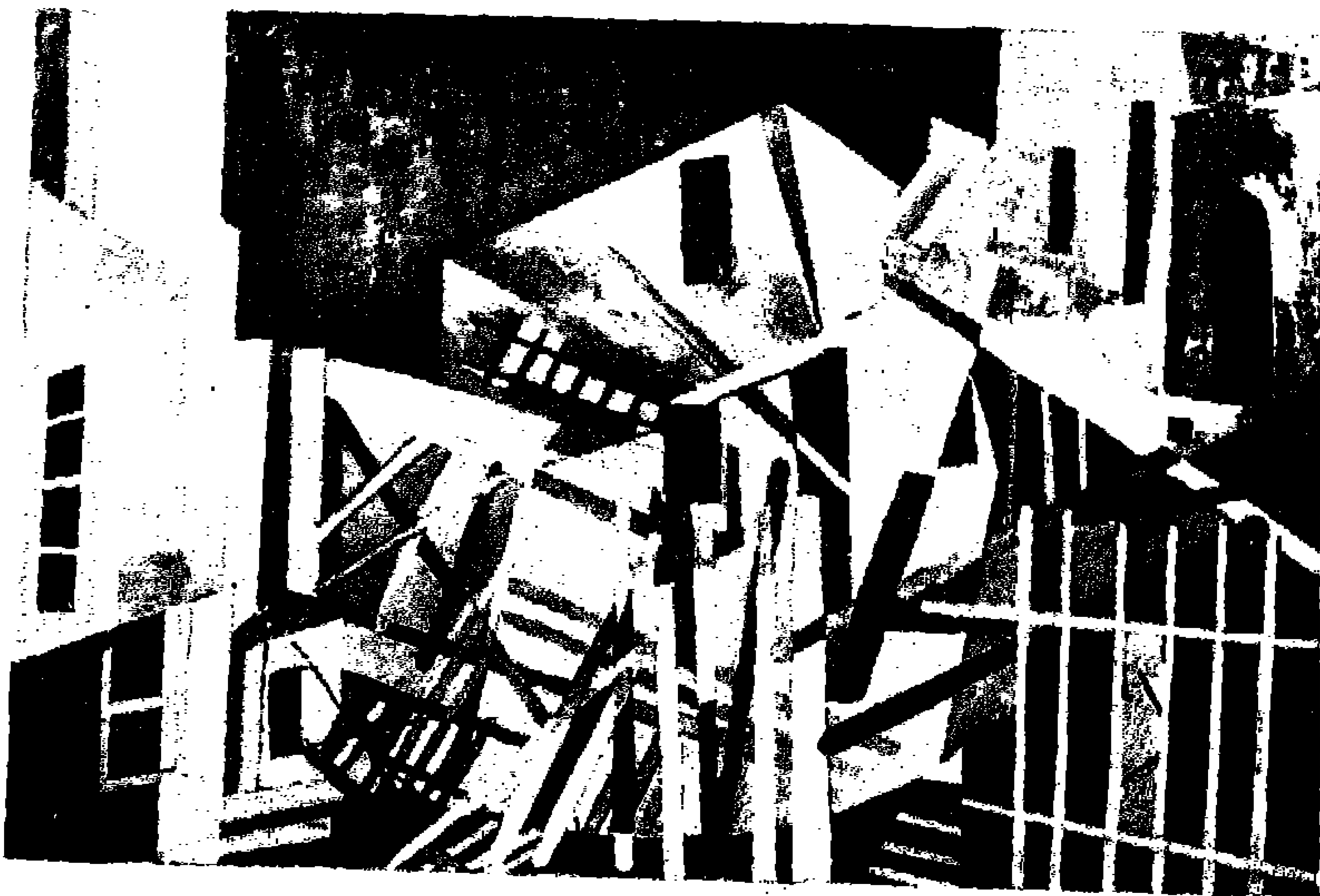
ثم تتابعت منذ بداية الشهر المعارض الجماعية والفردية فأقيم معرض الفن والعمل بقاعة الفنون الجميلة الذى تنظمه الإدارة ضمن معارض الموضوع التى تعنى باقامتها سنويا، ومعرض طلبة المعاهد الفنية بسراى الجزيرة ومعرض مشروعات طلبة بكالوريوس الفنون الجميلة بقاعة الاتحاد الاشتراكى.. ومعرض الدكتور محمود البسيونى عميد معهد التربية الفنية بقاعة اخناتون. وأعقبه معرض الفنانة ليلى عزت.. كما أقام الفنانان فؤاد كامل ومحمد طه حسين معرضهما بالمعهد الثقافى الألمانى، ونظم الفنان صلاح طاهر معرضين أحدهما ببيته والآخر بحديقة إدارة العلاقات الثقافية الخارجية ضمن خطة لتعريف الدبلوماسيين الأجانب بالفن المصرى المعاصر.. وأخيراً أقام الفنانون الخمسة رضا زاهر والدواخلى والحسينى وفرغلى عبد الحفيظ ونبيل وهبة معرضهم باتيليه القاهرة.

وفى هذا يتمثل نشاط مدينة القاهرة خلال شهر عدا النشاط التشكيلي فى الاسكندرية وبعض المدن الأخرى.

وبعد فلنا عند بعض هذه المعارض وقفة تأمل.

معرض الدكتور البسيونى:

للأساتذة المعهديين من رجال التربية الفنية فضل كبير على



عدوان ٧٥×١١٥سم زيتية ١٩٦٧

الفنون التشكيلية فعلى يديهم تطور تعليم الرسم فى التعليم العام واكتشف فن الطفل وامتدت البحوث التجريبية فى مجال تعليم الفنون ونشطت حركة التأليف فى التربية الفنية كما أن من بينهم أفرادا كان لهم فى ميدان الفن التشكيلى وجهات نظر أثرت فى الحركة الفنية وكشفت عن كثير من المواهب الفنية فضلا عما قدموه من إنتاج فنى تأثر فى أغلب الأمر بطابع دراساتهم المعهدية وفكرهم الفنى الخاص ومن هؤلاء حبيب جورجى وحامد سعيد ويوسف العفيفى ومحمد عبد الهادى وأحمد شفيق زاهر ومحمد سيد الغرابلى ونجيب أسعد وشفيق رزق ومحمد يوسف همام.

ومازال أساتذة معهد التربية الفنية امتدادا لهذا الجيل يجمعون بين الفكر الفنى والدراسات النظرية وبين خوض مجالات التعبير بل أن المعهد أصبح من مراكز النشاط الفنى المميزة فى هذا البلد.

ولقد شهدنا إنتاج أساتذة المعهد ومدرسيه يتفوق فى معارض القاهرة.. وخلال هذا الشهر أقام الدكتور محمود البسيونى معرضه الشامل بقاعة اخناتون.

ويطلعنا هذا المعرض على أعمال الفنان منذ الأربعينات حتى الآن.. ومن خلاله تتمثل صورة كاملة لتطوره منذ أقام معرضه الفردى الأول سنة ١٩٤٦ حتى جاء هذا المعرض الثانى بعد معروضاته الجزئية المتتابعة ممثلا للخط الفكرى لهذا الفنان جامعا لحصاد جهده التشكيلى إلى جانب إسهامه فى حقل التربية الفنية وفى التعريف بالفن الحديث من خلال مؤلفاته المتعددة.

فى معرض الفنان محمود البسيونى يتمثل خط اتجاهه الفنى وهو خط قائم على إدراك للفن الحديث ووعى به وإحساس بمنطق النظام فى كثير من آثار هذا الفن.. وأعماله تأخذ طابع الدراسات الفنية الجادة وهو يعنى فى بحثه باللون وتنوعاته المتأججة الصارخة وهى سمة من سمات الفن الحديث.

كما أنه يعنى ببناء الأشكال التى يستوحيها من عالم النباتات حينا ومن عالم الحشرات حينا آخر ومن الأحداث الجارية فى كثير من الأحيان..

وبرغم ما نلمحه من الاستحواذ الذهنى على الابداع الفنى فى أعماله فإن فى بعضها تلقائية كما أن منها ما يتفوق فيه حساسية الفنان على منطق التنظيم كما يبدو فى لوحاته البستانية وفى عجالاته من مناظر أسوان وغزة.

ويتعقب الفنان بعض العناصر الطبيعية ويحمل أشكالها إيحاءات ورؤى - جديدة كما يظهر فى أعماله المستوحاة من الزلط ومن الغاب وفيها يتمثل جانبا من ذاتية الفنان.

ان هذا المعرض يحقق اضافة لرؤانا خلال هذا الموسم الفنى وما ذلك بالقليل.

المجلة: العدد ١٣٨ يونيو حزيران ١٩٦٨ ص ٥٨-٦٠.

رأى كمال الجويلى (المساء):

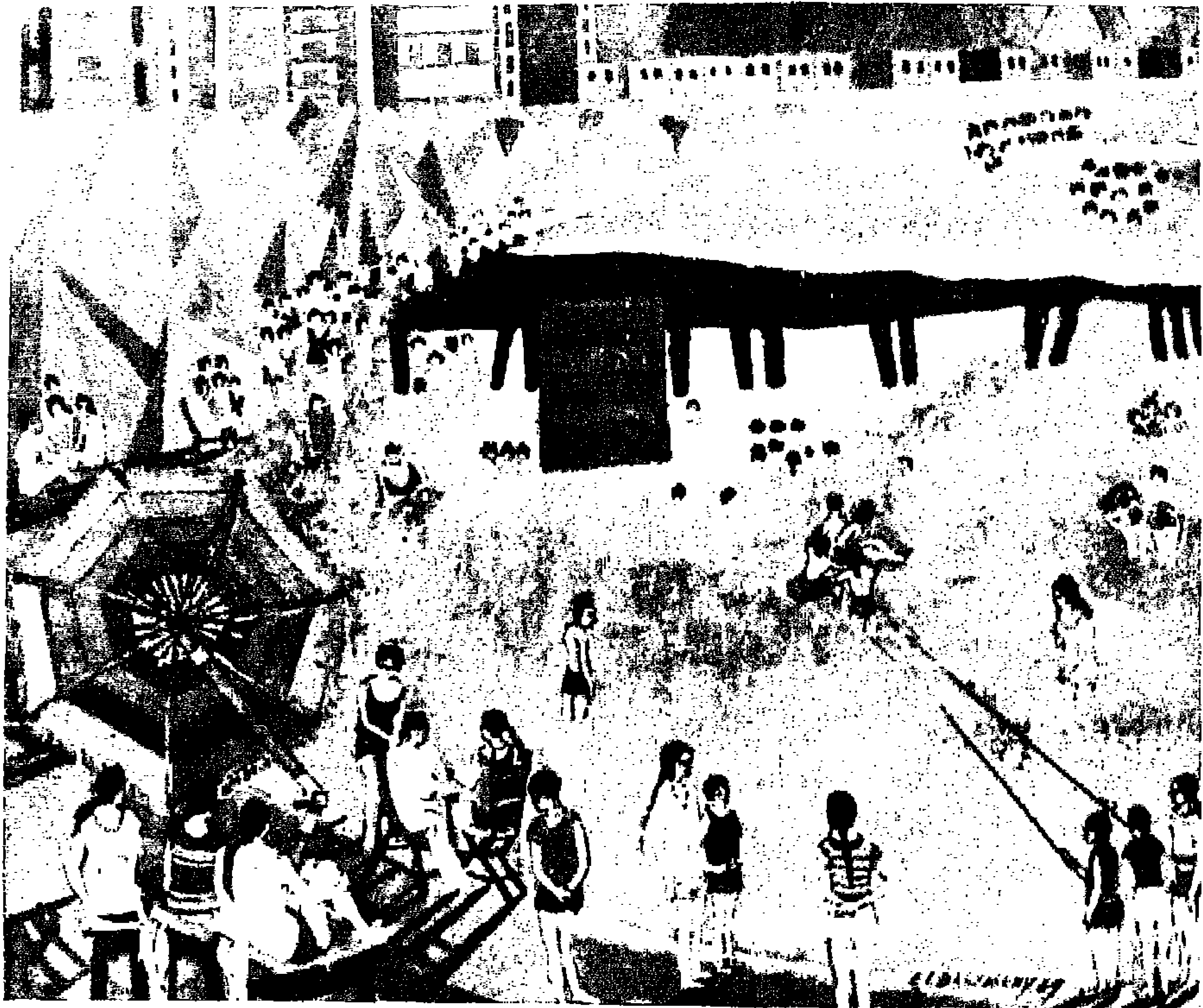
جولة الأسبوع..
عميد التربية الفنية فى معرضه الثالث

وفى المعرض الثالث لأعمال الفنان الدكتور محمود البسيونى بقاعة اخناتون نلتقى بأربعين عملا.. وهو كفنان باحث واسع الثقافة الفنية يقدم دراسات ترتبط أساساً بالفكر والمضمون، دراسة للعيون مستوحاة من وجوه الفيوم التاريخية.. العيون المفتوحة التى تلغى ما حولها من أشكال.. لكنه ينجح فى هذا المجال أكثر حين يركز على وجه واحد.. هنا شحنة التعبير تتركز..

وحين يستوحى الطبيعة فإنه يحلل عناصرها ويقربها من التجريد من خلال محاولة محسوبة لتحقيق غنائية الألوان.. يميل إلى الألوان الساخنة..

يذكرك بالأعمال الحائطية فهو قد عايش فى دراساته الفن المكسيكى فى مرحلة ازدهاره وارتباطه بتراث الشعب وثورة الشعب..

لكن المعرض مزدحم، وكان يمكن للفنان ينحى مجموعة من هذا الإنتاج ليخدم العرض باقى



محمود البسيونى – بلاج ميامى ٩٩×١٢٠سم زيتية ١٩٦٩

الأعمال المعروضة.. المشكلة أن الفنان - كل فنان - يحس ان كل ماينتجه جزء من نفسه.. وهنا فإنه رغم قدراته النقدية العريضة لايستطيع أن يخرج من جلده ليختار ما يعرض بعين الناقد.. هنا يحتاج إلى عيون الأخرين.

ولكن الرائع الباحث المستغرق فى النظريات وتحليلها وتفهمها، يجد القدرة - بل الشجاعة - على تحويل رؤيته أولا بأول إلى تطبيق أن يربط رؤيته الفكرية بالجهد الإبداعى.



ذوات القرون ١٠١×١٢٠ سم زيتية ١٩٧١

كمال الجويلى:

ظاهرة جديدة فى معارض الفن

إحدى المرات القليلة التى تزدحم فيها معارض الفن التشكيلى بروادها إلى حد أن تختفى اللوحات خلف حشود الأجساد المتلاصقة - بينما اللوحات هى هدف الزائرين - وإلى حد أن يقف الكثيرون خارج قاعة العرض فى انتظار أن تسنح فرصة لاجتياز أو عبور الممر الخانق - باب القاعة العريض - لالقاء نظرة بقدر المستطاع على الأعمال المعروضة.

كان ذلك أول امس بقاعة اخناتون فى حفل افتتاح معرض الفنان المصور الدكتور محمود البسيونى عميد المعهد العالى للتربية الفنية.

افتتح المعرض الدكتور عبدالقادر حاتم نائب رئيس الوزراء للثقافة والإعلام.. وكان الحفل اشبه بمهرجان للتشكيليين.. التقى فيه بالقاعة الصغيرة اكثر من ٥٠٠ فنانة وفنان.

وأول أمس أيضاً افتتح الدكتور حاتم معرض اعمال الفنانين كمال السراج وحسين الجبالى بالمركز الثقافى التشيكوسلوفاكى.. وكان تقليدا جميلا أن يقدم اربعة من العازفين التشيكوسلوفاك مختارات لفنان عالمى - وفور جاك - فى معرض للفن التشكيلى..

ربما يوضح الأقبال الملموس على معارض الفن هذا الموسم ان قاعدة متذوقى الفنون التشكيلية أخذت تتسع..

ولاشك أن هذا الاقبال يفرض مسئولياته على الفنان.. فقد كان التشكيليون من قبل - تقريبا - بلا جمهورا...

كمال الجولى

المساء - الجمعة ١٩٧٢/٢/٢٥

ناقد صوت الجامعة، طارق أنور:

فنون تشكيلية
إيقاعات الحيوانات والطيور فى لوحات

افتتح السيد/ يوسف السباعى وزير الثقافة المعرض الرابع للفنان الدكتور محمود البسيونى عميد معهد التربية الفنية، المقام بقاعة باب اللوق للفنون الجميلة، وتزدان جدران القاعة بـ١٣٠ لوحة واسكتش.

والدكتور السيونى غنى عن التعريف، وهو حائز على جائزة الدولة التشجيعية فى التربية، ووسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى، وله مؤلفات عديدة فى الفن والتربية الفنية بصفة خاصة والتربية بصفة عامة.

يضم هذا المعرض خلاصة انتاج الفنان فى التصوير فى فترة تقرب من خمسة وثلاثين عاما. ومن بين هذا الانتاج اكثر من عشرين لوحة جديدة استلهمها الفنان فى السنة الأخيرة من دراسته للعيون باعتبارها محور اهتمام للرؤية الفنية. وتتجمع حولها الايقاعات المستوحاة من حركات الحيوان أو الطيور.

ولوحات المعرض تمثل الطراز الذى عكس شخصية الفنان وتأملاته وهو التراث الاسلامى الذى عرف فن التحريف والتجريد للانسان والطيور والحيوان والنبات بطريقة اصيلة قبل الفن الحديث بسنوات طويلة. ولذلك فإن صور الفنان فى الحقبة الأخيرة تحكى قصة بل قصصا بجانب كياناتها التجريدية المميزة ذات الطابع الايقاعى فى الحركة واللون ومراكز الاهتمام.

ويضع المربع أمامه كمشكلة فى اللوحات ويضع تساؤلات لنفسه ولاتلبث هذه التساؤلات ان تتحول الى مشكلات تشكيلية مستوحاة من الحمامة تارة ومن أجسام الحيوانات تارة اخرى، ومن العيون كمراكز اهتمام متمركزة، والوحى المستمد من الطبيعة يحولها الى اداة تشكيل تساعد على تركيب فنى متماسك له صيغته المميزة فى كل حالة.

ونلاحظ فى معظم لوحات المعرض أن الفنان تكويناته متقنة، يجيد استخدام الألوان وعلاج المساحات اللونية كما ان لوحاته تمتاز بثراء الألوان والحساسية الفائقة والتجديد فى اختيار موضوعات أعماله الفنية.

صوت الجامعة ١٩٧٤/٢/٢٥

صبحى الشارونى (جريدة المساء):
خبرات التربية الفنية فى معرض البسيونى

أقام الفنان د. محمود البسيونى معرضا لأعماله فى التصوير بقاعة الفنون الجميلة بباب اللوق حيث يعرض نماذج لأنتاجه خلال ٣٥ عاما والحقيقة ان الدكتور البسيونى يمثل نموذجا فريدا للفنان الذى يسيطر عقله سيطرة كاملة على انتاجه، حتى يحس المشاهد أنه يطبق وبحرفية كاملة نظريات التربية الفنية ونظريات علم الجمال البراجماتى (المذهب الذى يتزعمه جون ديوى) فى إنتاجه، ان أعماله التى أنجزها فى الأربعينات تقترب من رسوم الفنانين وهم فى صدر الشباب.. لم تندرج الأعمال كلما تقدم الزمن تدرجا تنازليًا فى الاتجاه إلى رسوم الأطفال واسلوب تلوينهم،حتى تجد أعماله فى السنة الأخيرة تتركز على العيون باعتبارها محور اهتمامه بالرؤية الفنية، تماماً كما يفعل الطفل عندما يضخم الجزء الذى يحس بأهميته.

لاشك ان الدكتور البسيونى واسلوبه فى التصوير شديد التأثير على جميع تلاميذه من طلبة وخريجى المعهد العالى للتربية الفنية الذى يتولى هو منصب العميد فيه. فبصمات اسلوبه أوبمعنى أدق اثر فكره التشكيلى يتضح فى غالبية انتاج خريجى المعهد الذين يتجهون الى ممارسة التصوير. والمعرض الشامل المقام حاليا يكشف عن النقطة التى نبعت منها اتجاهات معظم خريجى هذا المعهد الذين شاركوا بفنهم فى الحركة الفنية.

إن الدكتور البسيونى ينكر تماما الموهبة فى الفن ويؤمن بالخبرة الى ابعد الحدود، ولكن الممارسة الطويلة للتصوير تحقق تمكنا فى الأداء وتؤدى الى درجة عالية فى الاداء. أى أن الخبرة تجعل الفنان قادرا فى يسر على تنفيذ ما يريده بالضبط فى حين أن الموهبة تجعل الفنان قادرا على أكتشاف الجماليات حتى عندما لايتبع القواعد المعروفة سلفا فالموهبة تستطيع أن تقدم مكتشفا بينما الخبرة يمكنها أن تصنع ممارسا متمكنا.

إن أجمل لوحات المعرض هى تلك التى اتجه فيها الفنان إلى ايجاد تكوين زخرفى من خلال استخدامه لعنصر من العناصر البصرية مع تحويره إلى رؤية فطرية كرؤية الطفل مثل لوحة «الحمام» أو لوحة «العيون» التى تعتبر آخر لوحة أنتجها الفنان وتتضمن نوعا من العلاقات التشكيلية المجردة.

ومن التجارب الملفتة للنظر تلك التى مارس فيها التصوير على مساحة واحدة فى عدد من اللوحات مربعة مرة ومستطيلة مرة أخرى.

فى اللوحات المربعة كان اهتمامه مركزا على حل المشاكل الخاصة بالتكوين داخل مربع.. وقد ادى هذا الاهتمام الى ظهور بعض اللوحات وكأن العناصر المرسومة عليها محشورة حشرا داخل المربع. اما اللوحات المستطيلة فهى أقرب إلى الاسكتشات لأنها صغيرة الحجم نسبيا ورسمت بلون واحد أو لونين ودرجاتها وفى هذه المجموعة الأخيرة يتضح اهتمام الفنان بأشكال الفراغ فيما بين العناصر المرسومة كلون الأرضية - الأبيض فى معظم اللوحات - يستحوذ على بؤرة اهتمام المشاهد.

والواقع أن أثر التراث فى أعمال الدكتور البسيونى يتضح بدرجة كبيرة فى طريقته الخاصة عند تحوير العناصر سواء كانت أشكالا آدمية أو مستوحاة من الطيور والحيوانات والنباتات.. وهى أنجح من اللوحات التى يتجه فيها الى التشكيل المجرد.

«ص»

المساء العدد ٦٢٩٤ - ١٩٧٤/٢/٢٦

شيوخ الفن يعاودون النشاط

تكتنف حركتنا التشكيلية فى الموسم الحالى ظاهرة تستحق التسجيل.. هى احتلال كبار الفنانين قاعات العرض فى القاهرة وعودتهم إلى النشاط والمشاركة بشكل إيجابى فى تقديم النماذج الحية لشباب الحقل التشكيلى..

بعد أن شاهدنا أعمال الفنان حسين أمين بيكار «٦١ سنة» ثم الفنان حسنى البنانى «٦٢ سنة» الذى افتتح معرضه السبت الماضى وزير الثقافة يوسف السباعى بقاعة المركز الثقافى للدبلوماسيين الأجانب.. فى نفس الوقت قدم عميد معهد التربية الفنية الدكتور محمود البسيونى معرضا شاملا لإنتاجه فى قاعة الفنون الجميلة بباب اللوق.. وقبل نهاية هذا الشهر ستشاهد أعمال الفنان الرائد «راغب عياد» شيخ الفنانين التشكيليين وأكبرهم سنا..

وفى قاعة اخناتون يعرض الفنان بشارة فرج سعد «٦٤ سنة» أعماله التى تمثل جيلا بأكمله فى الحركة الفنية لمعت منه أسماء وعاشت فى الظل أخرى..

الاتجاه الأكاديمى أو الأسلوب المدرسى فى التصوير الزيتى هو المزاج السائد خلال الثلاثينات وهى الفترة التى تلقى فيها «بشارة وبيكار» دراستهما.. لقد كانا زميلين فى مدرسة الفنون الجميلة العليا «كلية الفنون الجميلة الآن» عندما احتضنتهما الدولة عام ١٩٢٨.. وسار كل فى طريقه.. واستمر بشارة فى التدريس حتى صار ناظر مدرسة ثانوية قبل احالته إلى المعاش.. وظل مخلصا لفنه وللأسلوب الذى درسه ثم تجرفه التيارات الحديثة بل ظل يعتبرها نوعا من الزخرفة. لهذا عند مناقشة أعمال هذا الفنان يتحتم أن ننظر إليها فى موقفها كجزء من تراثنا التشكيلى الذى امتد من مرحلة الثلاثينات ليطل علينا فى السبعينات مؤكدا أن لحركتنا الفنية جذورها العميقة وتاريخها الفنى بالخبرات.. فهذا الفنان يواصل منذ تخرجه عام ١٩٣٤ المشاركة فى معارض الصالون وفى معارضنا بالخارج وغيرها من المعارض العامة فى الداخل وبين الحين والآخر يقيم معرضاً خاصاً لإنتاجه كان آخرها عام ١٩٥٩.

ومن المؤلم حقًّا أن نجد أمثال هذا الفنان وقد اهتزت ثقتهم بما يجيدون رسمه ويتقنون صياغته فيحاولون مسايرة الاتجاهات الجديدة فى الفن التشكيلى بغير إيمان واقتناع فيقدم بشارة فرج سعد ركنا كان يجب إلغاؤه يمثل محاولته لمسايرة ومواكبة أعمال شباب الفنانين فكانت لوحات غير موفقة لا مكان لها وسط انتاجه ذى الطابع الرصين المتمسك بالتقاليد الأكاديمية الثابتة فى صياغة اللوحة الفنية.

ورغم هذا فلأعماله مزاق خاص، فهو يميل إلى الألوان الباردة وينفر من الألوان الساخنة التى تحقق الصخب فى اللوحة.. انه فنان هادىء قادر على تجميل ركن أو رسم صورة شخصية.. متمكن من الأداء وإن كان بعض لوحاته يفتقر إلى الحيوية.

«صبحى الشارونى»

المساء - الثلاثاء ١٩٧٤/٣/٥

رد على صبحى الشارونى: حول مقال

خبرات التربية الفنية فى معرض البسيونى

يثير ما نشر فى الأسبوع الماضى فى جريدة المساء تحت عنوان «خبرات التربية الفنية فى معرض البسيونى» تساؤلات عديدة هامة يثار من خلالها النقاش والجدل وتنبع منها عدة قضايا..

القضية الأولى: ربط كاتب المقال بين تأثر الخريجين من المعهد بالمركز الوظيفى والقيادى وبين إنتاج الفن.. وهذه علاقة غير صحيحة من أساسها، فالكثيرون منهم يشغلون الآن مراكز قيادية فى ميادين مختلفة، ولو فرضنا جدلا الحكم الصادر من صاحب المقال لأصبح كل خريجى الفنون الجميلة أو المعهد تابعين لفترة زمنية مرتبطة بوجود العميد فى كلتيهما، وبانقضاء تلك الفترة يزول التأثير «القيادى الفنى» الذى يشغله فى منصب العمادة.

القضية الثانية: والخاصة بالفنانين الشبان من خريجى المعهد العالى للتربية الفنية وقد ذكرها الكاتب «لا شك أن الدكتور البسيونى وأسلوبه فى التصوير شديد التأثير على جميع تلاميذه من طلبة وخريجى المعهد العالى للتربية الفنية الذى يتولى هو منصب العميد فيه، فبصمات أسلوبه أو بمعنى أدق أثر فكره التشكيلى يتضح فى غالبية إنتاج خريجى المعهد الذين يتجهون إلى ممارسة التصوير والمعرض الشامل المقام حاليًا يكشف عن النقطة الذين شاركوا بفنهم فى الحركة الفنية». ربط الكاتب هنا بين المنصب القيادى الذى يشغله العميد وبين تلاميذه خريجى المعهد، الأمر الذى يجعل الكثيرين منهم «تحت قيادة أسلوبه فى التصوير» وهذا خطأ فى الحكم على الأمور حكما مسلما به، ومن الجدير أن يعرف، أو أن الكاتب يعرف مسبقا بأن الكثيرين من الشبان خريجى المعهد يشاركون بعملهم الفنى، ويؤثرون تأثيرا واضحا فى الحركة الفنية المعاصرة فى جمهوريتنا ويدفعون بها دفعا إلى الأمام لتخرج من الإطار الجامد التقليدى، وهم بلا شك غيورون عليها، ومتعددو الأساليب والأنماط، ولهم حماس الشباب الذى لا يفتر، الأمر الذى يجعلهم منفردين بأساليبهم الفنية المتعددة، وليسوا تبعا لأحد، ان البصمة التى تركوها فى الفن واضحة.. ويوجد داخل اطار هذا المعهد رواد للحركة الفنية المصرية المعاصرة وكانوا هم أحق بأن يكون لهم تأثير بحكم موقعهم الفنى.

القضية الثالثة: إذا كان الدكتور البسيونى ينكر تماما الموهبة فى الفن ويؤمن بالخبرة إلى أبعد الحدود «على حد قول الكاتب» فهذه قضية لا زال النقاش حولها متعددا وقد أثير الجدل مرارا حول علاقة طالب الفن بمكتب التنسيق.. وهذه قضية ليس المجال هنا لمناقشتها.

القضية الرابعة: اتهم الناقد خريجى المعهد بأن الفكر الفنى والقيم الفنية التى تخرج منه لابد وأن تكون خاضعة بشكل أو بآخر للنظريات التربوية المتعارف عليها والتى أصبحت الآن فى حكم القديم «المذهب الذى يتزعمه جون ديوى» إذ ليس من الضرورى أن الأعمال التى تخرج من أى كلية فنية تكون خاضعة لمفاهيم أو نظريات قديمة غير واضحة بالنسبة للمشاهد، فالفن كما عهدناه، لم يخضع لنظريات تربوية، ولكن ربما يخضع لقواعد وأصول فى علاقات التشكيل الفنى البحت.. وإذا خضع الفن لتلك النظريات التربوية، لأصبح معهد التربية الفنية يخرج أعمالا تربوية أكثر منها فنية.

«حمدى أحمد - مصطفى عبيد»
«مدرسان مساعدان»
بالمعهد العالى للتربية الفنية

عبد العظيم الفرجانى (جريدة الشباب):

نافذة على الفن التشكيلى
محمود البسيونى
فيلسوف الفن والتربية الفنية

فى رحلة تاريخ الفن المصرى المعاصر تبرز مكانة الفنان المربى الإنسان الدكتور محمود البسيونى الذى تعددت أنشطته الفكرية والفنية وأسهم فى نشر الوعى الفنى فى ربوع الوطن العربى بمؤلفاته العديدة فى مجال الفن والتى بدأ التأليف فيها منذ عام ١٩٥٠ بكتابه (التجريد فى الفن) ثم تبعه مؤلفه (آراء فى الفن الحديث) و(الفن الحديث) وكانت هذه الكتابات وميض الضوء الذى أطلق للفنان العربى حرية التعبير وأضاء له فلسفة الفن الحديث ومذاهبه ليتمكن أن يرى مكانه بين فنانى العالم.

فالفنان محمود البسيونى أعطى للفن بروايته (النظرية والتطبيق) فأقام أربعة معارض خاصة بدأها عام ١٩٤٦ وآخرها عام ١٩٧٤ بمعرض شامل ضم ١٣٠ عملا تعرضت كل مراحله الفنية وفى سبيل الاعداد لمعرضه الخاص الذى صاحب قدرة انتاجه تعبيرات جذرية فى حياة الفنان ينتظر أن يكون لها صدى فى تعبيراته خلال معرضه الذى ينتظره متذوقو فنه وتلاميذه فى شوق.

والدكتور البسيونى مثال فريد يكاد يحير من يكتب عنه فهل يكتب عنه كفنان له أسلوب مميز وسمات واضحة مشارك فى حركة الفن المصرى منذ ما يربو عن ربع قرن؟ أو أن يكتب عنه كمربى فيلسوف وضع أسس التربية الفنية المعاصرة فى مصر بل فى الوطن العربى كله بمؤلفاته العديدة التى نال عنها جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٧١، ثم



العين السحرية ١٠٢×١٢٢سم زيتية ١٩٦٧

وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى. هذه المؤلفات التى تمكن بفراسة أن يجمع فيها شتات التربية الفنية بقيمها صرحا شامخا منذ توليه عمادة كلية التربية الفنية وهى معهد عال تابع لوزارة التعليم العالى عام ١٩٦٦. فهو رغم أنه حقبة فى سلسلة تاريخ التربية الفنية إلا أنه حقبة بارزة مشعة غزيرة العطاء فهو حقا الرائد الأول للتربية الفنية فى مصر، أو أن يكتب عنه كأستاذ أشرف على العديد من البحوث التى له الشرف فى أن أقام الدراسات العليا فى معهد التربية الفنية. وأصبحت مادة تبحث بعد أهلمت طويلا ليكون نتيجة فكره وكفاحه ما يربو على المئتى بحث للماجستير والدكتوراه فى مجالات التربية الفنية المختلفة، وأن

يكتب عنه كممثل لمصر ورافع لصوتها فى مؤتمرات التربية الفنية التى يشارك فيها برسوم أطفال مصر مدعما لها ببحوث له حول هذه الرسوم، ووصل فى ذلك المنصب وكيل الجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن.

أو أن يكتب عنه كمؤسس للتربية الفنية فى المملكة العربية السعودية ومنشىء قسم بها بكلية التربية جامعة الملك عبد العزيز فى مكة المكرمة.

فمجالات عطاء البسيونى عديدة وغزيرة وكلها جديرة بالكتابة عنها لجيل شبابنا المبعوثين فى الخارج فهو مثل يحتذى لكل مبعوث منذ أن حصل على درجتيه من جامعة ولاية أوهايو بأمريكا عام ١٩٤٩.

فقد واكب الانطلاقة الثورية بفكر متفتح جعله يعطى بلا حدود فألف لقضايا المجتمع وبين صلة الفن بهذه القضايا متغلبا على كل التيارات المعوقة أى سبيل للهدف الكبير، ولكن ونحن نكتب رحلة الفن المصرى هناك ضرورة لعرض زاوية الفن فى رحلة عطاء البسيونى المتواصلة.

فنظرة الفنان محمود البسيونى للفن نظرة فلسفية تأملية، فهو يعلم تماما إلى أين وصلت حركة الفن التشكيلى العالمى وأبعادها وأساليبها وأقطابها الذين عرض فكرهم الفنى والنظرى فى مؤلفاته عن الفن، فاختار لنفسه طريقا واضحا منذ البداية بين رواد هذا الصرح العظيم. فكانت سمات فنه الذى ركز إنتاجه فيه على فن التصوير تظهر فى التسطيح الهندسى الذى يدعمه باللون المركب واللون الصريح ليجعل هندسياته متألقة متلألئة، وتظهر ملامح التأمل الفلسفى فى فنه حينما يركز على جزئية معينة فى الطبيعة ويضعها تحت المجهر مكبرة مئات المرات فيجعل مشاهده يعيد نظره للأشياء التى لم يتفحصها، فللعين المكبرة التى تحمل مضمونا تراجيديا تملأ ركناً كبيراً من العمل، والرموش التى كبرت فأصبحت مثلثات متيقنة فى تكوينه الفنى فتبعث فيه الحركة وتطلق غنائية الإيقاع فى العناصر المجاورة، وقرون الماعز التى كبرت فاحتلت أغلب الصورة فى خطوط منحنية منطلقة بحرية مشكلة معظم التكوين، وهى لوحته (المنشورة مع هذا المقال) نرى العيون وقد صغرت لتطل من هذا المركام الهندسى كأنها الإنسان يطل من بين زحام المدينة الصاخبة فهى عيون متسائلة تبحث عن اجابات فى عيون الناظرين، فهى تختلف عن العيون فى لوحته (عيون نباتية) فهى تبدو شاخصة ولكنها بالخطوط الدائرية تحركاتها مليئة بالحياة.

فموضوعات البسيونى يلتقطها بفكر نقى ويسجلها بأسلوب جديد فى حركة الفن المصرى. فنجد موضوعاته (ثمرتان تتناجيان)، (حيوية الزلطة)، (الجذر الحى)، (موكب الماعز)، (الأخطبوط النباتى)، فهى موضوعات تنم عن فلسفة فريدة تكاد لا نراها فى أعمال الآخرين فالشفافية، والتكبير والهندسيات أساس الفكر البعيد الذى لا يستشعره المشاهد غير المثقف ولا المشاهد غير المدقق، إنما أعماله ينبغى التوقف أمامها طويلاً حتى تتذوق رحلة الفكر، التى أملت عليه هذا الراعى الذى يتوسط موكب الماعز المندفع دون رعى اندفاع القطيع الحيوانى الذى يتزاحم فى الفراغ، فكيف هذا وهو ابن مدينة دمياط ويسكن بمصر الجديدة بالقاهرة. ان البسيونى بسعة فكره عاش مصر بكل أبعادها وأصالتها وأعطاها عصارة فكره وفنه ولا يزال لديه الكثير فهو الآن يستكمل رسالته فى السعودية وينشر الفن فى صحفها فى سلسلة مقالاته عن الفن. وعشاق فنه فى انتظار معرضه الخامس بمصر.

عبد العظيم الفرجانى

جريدة الشباب - فبراير ١٩٨٠

يوسف أحمد (مجلة الدوحة):

موهبة لها موقف:
الأسطورة والوطن فى لوحات محمود البسيونى

يعتبر الفنان د. محمود البسيونى صاحب الفضل الأول فى تخريج الدفعات العديدة فى مجال التربية الفنية والمنتشرة فى جميع أنحاء الوطن العربى الكبير مشرقه إلى مغربه، ولا تخلو أية مكتبة فنية من مؤلفاته التى تزيد على الثلاثين مؤلف فى مجال التربية الفنية وتاريخ الفن وفلسفته، وهى مجالات طالما اشتكت أرفف المكتبات العربية من نقصها نظرا لصعوبة البحث فيها وندرة المتخصصين فى مجالاتها.

وتأتى هذه الموهبة فى مجال التأليف الفنى معطاءة بنفس القدر فى مجال الفنون التشكيلية لتحدث تغيرا فى مفهوم قديم طالما رسخ فى أذهان خريجى كليات الفنون الجميلة وخريجى كلية التربية الفنية، وهو أن الفنان المتخرج فى مجال التربية الفنية يعتبر مدرساً تربويًّا فقط، ناسين أن الإحساس الفنى والموهبة الجيدة لا حدود لها فى أى مكان.

ويؤكد الدكتور البسيونى هذا القول كفنان ممارس ومرب جليل ومؤلف غزير، وتتضح هذه الميزات الفنية والتربوية كلها فى أعماله التى عرضها مؤخرا بمدينة الدوحة ضمن إطار الموسم الفنى للجمعية القطرية للفنون التشكيلية، فلقد ضم المعرض خمسة وخمسين لوحة فنية منتجة فى



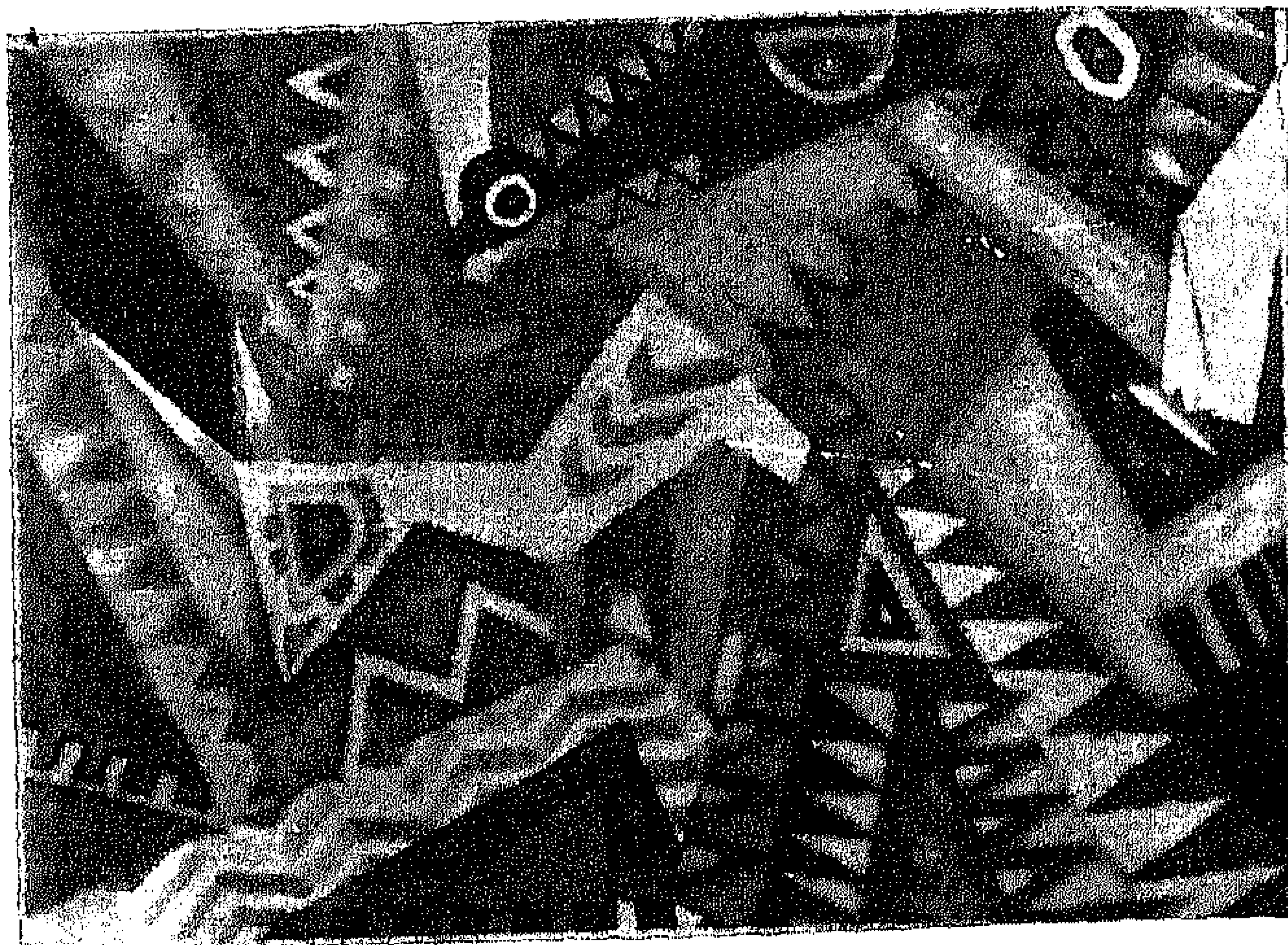
وراء القضبان.. من أهم لوحات الفنان ٧١×٨٣سم زيتية (١٩٨٤)



لوحة زيتية ٧٢×٨٣سم
حديقة حيوان الدوحة (١٩٨٤)



بعثة السلام ٥٣×٧٩سم زيتية (١٩٨٣)



١٠ - إيقاع مثلثي ٣٥×٥٠ سم-اكريلك-(١٩٨١)



عدو السلام ٣٨×٤٨سم زيتية (١٩٨٣)

حقبة عشر سنوات، أمضى الفنان نصفها فى مكة المكرمة، والنصف الآخر فى مدينة الدوحة، واللوحات تعكس انفعالات الفنان بالبيئة الخليجية، وبالأحداث الجارية فى الوقت الحاضر وبإعادة انعاشه لمجموعة من الرموز التى ظهرت فى التصوير الإسلامى فى عصور مختلفة، وإلباسها ثوبًا جديدًا يتلاءم مع موضوعات أسطورية مستوحاة من قضايا العصر.

فلوحة السلام تجمع حمامتين تحيطان بالصورة وهما رمزان للسلام، وهناك ديك يرمز لليقظة، وسمكة ترمز للخير، وحصان ذو وجه إنسانى يطير بأجنحة لينشر السلام، بينما تظهر سلحفاة فى أسفل الصورة وهى تعطى رمزا للبطء، وقد أراد الفنان أن يقول من خلال هذا الرمز إن كل الذين يأملون فى السلام لابد أن يعلموا أن السير فى هذا الاتجاه دائما يكون بطيئا!

هذا هو الجانب الموضوعى فى اللوحة، أما جانبها الفنى فنراه فى أسلوب الفنان حيث نرى أن الألوان المستخدمة تغلب عليها الألوان الحارة، وهى ميزة من ميزات اتجاه الفنان، فنرى الأحمر والأصفر والبرتقالى مستخدمة بطريقة تجعل المساحات والخطوط حادة للغاية.

وهذا الجو أعطى ديناميكية مكملة للألوان الحارة المستخدمة.

وبنظرة تحليلية للعناصر المستخدمة فى هذه اللوحة نجد أن معظمها حيوانات أليفة وقريبة من الإنسان: الحمام، الديك، البطة.. وغيرها.. وهذا يدل على اهتمام الفنان بفن الطفل ومتابعته الدائمة له، وذلك من واقع تجربته فى هذا المجال.

وتأتى معالجة توزيع عناصر اللوحة من منطلق مفهوم تراثى إسلامى لدى الفنان فنجد أن المنظور الدائرى يسيطر على أجواء اللوحة، وأنه باستخدامه للحيوان الخرافى بمعالجة حديثة أعطى استخدامات سليمة لماض عريض اتسم بهذا النوع من التكوين، ومثال ذلك «أبو الهول» و«الأسد الأشورى ذو الأجنحة» فهنا نجد أن الفنان استطاع أن يهضم تراثه ويحدد مساراً جديداً لاستخدام هذا التراث بموضوع طالما شغل بال المفكرين والفنانين.

ويأتى المعرض غنيا بموضوعات أخرى وإن كانت هناك لوحات اتخذت سمات الطليعة بالمعرض، ومنها لوحة أسماها «وراء القضبان» فهى ترمز لأصناف من البشر رمت بهم الأقدار فى السجون، لكنهم ليسوا من المجرمين، فمنهم الفدائى والمدافع عن الوطن وأيضًا المفكر وصاحب الرأى، وهكذا تعلق أيديهم على القضبان وعيونهم قوية متسائلة تبحث عن الخلاص.

وتأتى هنا الألوان الصارخة كما فى اللوحة السابقة الذكر، وجوه حمراء ووجوه صفراء وخضراء لها لمسات قوية ومعبرة، والتكوين العام لهذه اللوحة أخذ شكل العامودى مع الأفقى ليذكرنا بالتكوين الأساسى للشبكة أو المصيدة مع اهتمامه بالتعابير المختلفة على الوجوه لاعطائها البعد الدرامى.

وقد جاءت معظم الوجوه مستوحاة من الأقنعة الزنجية ذات الدلالات البصرية القوية.

وفى بقية اللوحات نجد إرهاصات من وحى الحوارى والأزقة القديمة التى تتميز بها منطقة الحجاز فى المملكة العربية السعودية، وكذلك هناك مجموعة من اللوحات بالمعرض من خلال دراسته لحيوان «الحمار الوحشى» وإمكاناته العجيبة تشكيليا وبخاصة التناقض بين خطوطه البيضاء والسوداء بصورة تحدث إيقاعات خطية مثيرة، تمثل نبعا لا ينضب من كثرة ما تعطى من أفكار وتنظيمات وقيم جمالية مميزة

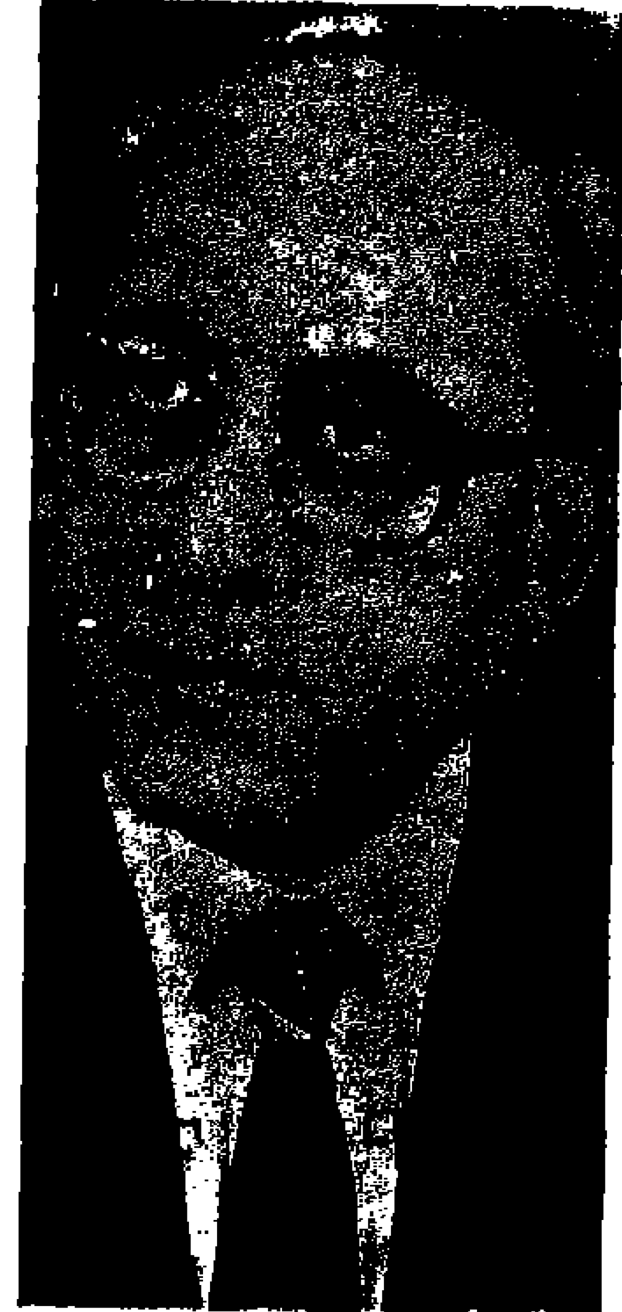
مدعمة بالفكر الناضج للفن الحديث.

وقد كتب الأستاذ محمد عبد الرحمن الخليفى وكيل وزارة الإعلام أثناء افتتاحه المعرض كلمة قال فيها:

لقد تشرفت برؤية أعمال زميل لنا فى الفن التشكيلى، نعتبره من الأساتذة الأفاضل الذين سيقدمون للفن القطرى الكثير من اللمسات الطيبة التى ستثرى فننا العربى والإسلامى، فهو مدرسة نحتذى بها لصقل المواهب القطرية الشابة.

يوسف أحمد

الفنان فى سطور



- أستاذ ورئيس قسم التربية الفنية بجامعة قطر.
- عميد كلية التربية الفنية بالقاهرة سابقًا.
- دكتوراه فى الفلسفة من جامعة «أوهايو» ١٩٤٩.
- جائزة الدولة التشجيعية ١٩٧١ ووسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى ١٩٧٣.
- مؤلف لأكثر من ثلاثين كتابًا فى الفن والتربية الفنية والتربية عامة.
- تتلمذ على يديه مئات من أجيال التربية الفنية المنتشرين حاليًا فى العالم العربى.
- أقام أربعة معارض فردية بالقاهرة واشترك فى العديد من المعارض التى طافت بعض العواصم الكبرى شرقًا وغربًا.
- له مقتنيات فى متحف الفن الحديث بالقاهرة ودمشق.

حسين توفيق (الراية):

على هامش معرض الفنان الدكتور محمود البسيونى

وزارة الإعلام والجمعية القطرية للفنون التشكيلية تؤديان دورًا هامًا فى إثراء الحركة التشكيلية

يتعمق الفن. وينطلق الفنان فى مجاله بخطوات واثقة وقوية إذا كان هناك احتكاك بين الاتجاهات المتعددة والتيارات المختلفة التى تصب جميعها - فى خاتمة المطاف - فى خضم الفن.

من هذا المنطلق تؤدى الجمعية القطرية للفنون التشكيلية رسالتها من خلال شقين متوازيين.. شق يتمثل فى إقامة معارض دورية للفنانين القطريين.. وشق آخر يتمثل فى استضافة فنانين عرب وغير عرب للتعرف على تجاربهم وخبراتهم.. ونتذكر هنا أن الجمعية قد استضافت الفنان على غداف -من اليمن - والفنان مقبول حسين - من الهند - والفنان منصور البدوى والفنان حسين الجبالى - من مصر .. كما أقامت أخيرًا معرضًا للفنان الدكتور محمود البسيونى الذى يعمل أستاذًا للتذوق والنقد الفنى بجامعة قطر.



عدو السلام ٣٨×٤٨سم زيتية (١٩٨٣)

كانت بداية الحوار مع الفنان الدكتور محمود البسيونى حول ظاهرة قلة مرتادى المعارض التشكيلية بوجه عام.. وعن هذه الظاهرة يقول: ليست كل القيم الفنية فى متناول الناس العاديين.. من هنا لابد من اتباع أسلوب تعليم الجمهور شيئًا فشيئًا من خلال تربية الذوق الفنى.. وبشكل عام فإن الموجة الاقتصادية تبعد الناس العاديين عن تذوق الفن وعن القيم الحضارية، لأنهم - فى العادة - يكونون مشغولين بكل ما هو مؤقت وهذه الملاحظة التى أسوقها ملموسة فى دول الشرق بعامة.. أما رواد المعارض فى أوربا فإنهم دائمًا فى زيادة مطردة. على الرغم من أنهم هناك يدفعون رسومًا للدخول.. وللكتالوج.. ونحو ذلك.. أما هنا فإن كل الإمكانيات تتاح وتيسر للجمهور. ومع هذا فإن الإقبال لم



الناصية (٣١) ٤٧×٦٢سم زيتية (١٩٧٧)

يزل ضعيفًا.

لمحاولة التخفف من هذه الظاهرة السلبية يرى الدكتور محمود البسيونى أنه يتعين علينا الاهتمام بأمرين.. الأول: داخل دائرة التعليم.. ويكون بإعداد مدرسات متخصصات فى مجال التربية الفنية.. وهذا ما يحدث فى قطر حاليًا لأول مرة. حيث ستتخرج أول دفعة فى آخر العام المقبل. من الحاصلات على بكالوريوس فى التربية الفنية.. أما الأمر الثانى: فيتم من خلال وسائل الإعلام.. ذلك أن ما يكتب فى مجال النقد الفنى يساعد كثيرًا.. وفيما يتعلق بى شخصيًا فقد أخذت على عاتقى تنظيم حلقات دراسية فى التليفزيون بقصد التعرف على المتاحف العالمية التى تحوى أعمال الفنانين الكبار.. ومن خلال التفهم الواعى سيزداد عدد مرتادى المعارض خلال السنوات المقبلة فيما أظن.. ولعلك تذكر أن وزارة الإعلام والجمعية القطرية للفنون التشكيلية يؤديان دورًا هامًا يتمثل فى استضافة الفنانين الأجانب والعرب، فهذا أمر يساعد على تنشيط التذوق وعلى إثراء الحياة الفنية ذاتها.

وعن الأعمال التى يتضمنها معرض الدكتور البسيونى، والمراحل التى تمثلها على الصعيد الفنى والفكرى يقول الفنان أن المعرض - ككل - يعكس مرحلتين.. الأولى: فى مكة المكرمة.. والثانية: فى الدوحة.

فى الأعمال التى تتعلق بمرحلة - مكة المكرمة يظهر الحرم الشريف.. كما تبدو البيوت البيضاء.. وحركة الفجر عند انبثاقه.. أما الإثارة الفنية فيما يتعلق بالأعمال التى أنجزتها - فى الدوحة - فكانت مع إنشاء حديقة الحيوان الجديدة، حيث لفت نظرى حمار الوحش.. وهكذا شكلت عن طريقه مجموعات من التكوينات المثيرة.. وهناك أيضًا موضوعات أسطورية وأخرى مستمدة من التراث الإسلامى المميز. فضلًا عن موضوعات تجريدية وتعبيرية وهندسية، وكثير من اللوحات تعد انعكاسًا لإحساس المواطن فى

الشـرق الأوسط - بصـورة عامة - بقضايا الحرب والسلام.. هناك قضية فلسطين.. قضية لبنـان.. الحرب العـراقية الإيرانية.

والسلام - فى أعمالى - مرموز له عادة بالحمامة.. أما الحرب فمرموز لها بحيوانات خرافية.. وأحب أن أذكر هنا أن هناك - فى الخارج - من يطيب لهم أن يتاجروا بالأسلحة، حيث يغتنون عن طريق بيعها، وتكون هى ذاتها وبالاً علينا.. ولكن ماذا نفعل؟.. لابد من أن ندافع عن ديارنا وحاضرنا.. هذا قدرنا نحن العرب فى هذه المرحلة.

وعلى ذكر قضايا الحـرب والسلام فإن أحـد مرتـادى معرضى هذا من أبناء الشعب الفلسطينى.. سألنى أن يأخذ لوحتى «وراء القضبان» ليتبنى عرضها ضمن الأعمال التى سيتضمنها المعرض الخاص بمذابح «صبرا وشاتيلا».

فيما يتعلق بالألوان التى أميل إليها.. فإنك تلاحظ أن اتجاهى فى استخـدامها منـطلق للناحيـة التعبيرية.. وليس فى هذه الناحية التزام بالواقع البصرى للألوان المحدودة، الملتزمة بالفوتوغرافية لأن كثيرًا من اللوحات تعد بمثابة صرخات للفت الانتباه للمضمون داخل اللوحات ذاتها.

وعن الحركة التشكيلية فى قطر يرى الدكتور البسيونى - على ضوء معايشته لها - أن هناك جهودًا كبيرة تبذل لتنشيط تلك الحركة، وتشجعها وزارة الإعلام والجمعيـة القـطريـة للفنـون التشكيلية.. ويظهر هذا من خلال المعارض التى نشطت خلال العامين الماضيين، وكذلك من خلال الكتابات النقديـة فى الصحف والمجلات.. وقد تعرفنا على شخصيات جادة فى عطائها.. منها: يوسف أحمد - حسن الملا - محمد الجيدة - سلمان المالكى - عيسى الغانم - وفيقة سلطان - سلطان السليطى.

بقى أن نذكر أن الفنان الدكتور محمود البسيونى قد خاض تجارب عديدة فى بلدان مختلفة كثيرة، وقد استطاع أن يتمثل هذه التجارب تمثلاً حيًّا أصيلاً، انعكس على فنه الذى أبدعه.. فتحية له.. وتحية للجمعيـة القـطريـة للفنـون التشكيلية.. آملين أن تظل الحركة التشكيلية فى ازدهار وتـألق دائمين.

«حسين توفيق»

أحمد نفادى (جريدة العرب):

فى معرض الفنان محمود البسيونى:
● لكل صورة حكاية..
فى التعبير عن المسرح البصرى لحياتنا اليومية
● ٥٤ لوحة منتخبة تمثل مراحله الفنية..
وتتميز بالتتابع الزمنى والألوان الصريحة

فى كل صورة حكاية.. حاولت أن تكون لوحاتى تحويل للمسرح البصرى فى حياتنا اليومية إلى تعبير يضم اللون والحركة والضوء بهذه الكلمات بدأت أمسية فنية عايشها محبى الفن التشكيلى الذين حضروا بدعوة من الفنان الدكتور محمود البسيونى أستاذ ورئيس قسم التربية الفنية بجامعة قطر للتأمل فى ٥٤ لوحة من إنتاج الفنان خلال فترتى تواجده فى مكة المكرمة والدوحة..

وفى هذا العرض كان الاتزان والعلاقات اللونية فى لوحاته.. التدفق الانفعالى لمواقف ومشاهد معينة عكستها ألوانه الصريحة، أيضًا حبكة التكوين بالشكل واللون التآلف الفنى فى أعماله.. والتتابع الزمنى للمشهد الواحد فى أكثر من لوحة.. بالإضافة إلى أنها منتخب من أعمال تمثل مراحل فنية زمنية ومكانية وشعورية..

ولكن.. ماذا قدم الدكتور محمود البسيونى فى معرضه؟



حيوانات مترابطة ٤٠×٥٢سم زيتية (١٩٨٣)

«الوجوه البشرية.. وحيوانات البيئة»

عالجت ٥٤ لوحة زينت أرجاء قاعة المعارض بفندق الخليج وأشاعت الدفء بين الحاضرين لغلبة اللون الأحمر والأرجوانى عليها عدد من الموضوعات منها التقاط مشهد فى سوق مكة مع إيقاف عجلة الزمن لنقله فى لوحة تعكس حركة الناس ونشاطهم فى لحظة آتية.

أيضًا من بين الأنظار التى ضمنها الفنان البسيونى لوحاته بداية الحركة الحياتية مع فجر كل يوم المآذن.. الطيور.. استيقاظ الناس فى شكل رمزى متآلف.. مع عدد من التجارب التى لجأ إليها عند تدريبه لطالبات قسم التربية الفنية.. كذلك استخدم «الكولاج» التكوين بالقص واللزق.



التيقظ ٤٧×٦٢سم زيتية (١٩٧٧)

ضم المعرض عددًا من اللوحات التى تصور الوجوه البشرية فى تعبيراتها المتباينة.. كذلك التعرض لبعض حيوانات حديقة حيوان الدوحة مثل الحمار الوحشى الذى يكون فى وقوفه فى مجموعات لوحات تكوينية إيجابية جميلة بعيدًا عن الدلالة البصرية لشكلهم الطبيعى.. كذلك هناك اللوحات التى تعكس موضوعات اسطورية قديمة وضحت فيها الوحوش الخرافية وما صاحبها من معانى وأفكار.. بالإضافة إلى عدد من اللوحات التجريدية فى قطاع رأسى من ثمرة الفلفل الأخضر.

كما ضم المعرض عددًا من اللوحات التعبيرية لبعض مناطق الدوحة كالدفنة.. وكانت تلك اللوحة المعنوية «وراء القضبان» التى تعكس احتجاج الموجودين خلف القضبان ونتطرح هذا السؤال المهم.. من الذين يعيش الحرية الحقيقية هل الموجود داخل السجن أم الذى يعيش خارجه.. وهل كل الموجودين وراء القضبان مذنبين..؟ أى السجن المادى.. والسجن النفسى.

وكما تنوعت الموضوعات التى طرحتها أعمال الفنان محمود البسيونى وعكست تعدد فى المراحل الفنية أيضًا كان هذا التباين فى نوعية الحاضرين التى جمعت بين المسئولين عن الثقافة والفنون، وعدد من أسرة جامعة قطر يتقدمهم الدكتور مدير الجامعة وبعض رجال السلك الدبلوماسى بالإضافة إلى الجمهور المتذوق لفن اللوحة التشكيلية.

«حبكة التكوين فى الصورة»

ويعبر الدكتور نبيل الحسينى بقسم التربية الفنية بالجامعة عن انطباعاته التى خرج بها من جولته بين هذه اللوحات بقوله.. إن الفنان البسيونى يشغله دائمًا حبكة الصورة والتكوين، وله طابع مميز فى استخدامه للون الأحمر والأصفر فهو يركز على اللون كعنصر أساسى بشكل يعكس ذاتية الفنان.

وقد حاول أن يخرج بالأفكار والموضوعات فى أعماله من إطار الواقعية تخالف ما هو موجود فى الطبيعة.. فهذه اللوحات التى تتناول الحيوانات أو الطيور أو الوجوه البشرية نجد أنه يضعها فى أشكال مختلفة مع حرص فى حبكة التكوين والإيقاع الموجود فى خطوط أجسام الحيوانات وحركة العين فى الأشخاص.

كما أن لوحاته انعكاس لموضوعات وأحداث عاشها بنفسه وطرحها برؤيته الخاصة واهتمامه بإبراز الظل والضوء فى لوحات شوارع وأسواق مكة المكرمة.

«بالته خاصة للألوان»

أما الدكتور كمال المصرى وكيل كلية التربية الفنية بجامعة حلوان بالقاهرة، والأستاذ الزائر الآن بجامعة قطر، فيقول إن للدكتور محمود البسيونى «بالته» خاصة فى اللون تتمشى مع تفاعله مع

خصائص الفن الحديث فهو يعبر بألوانه الأحمر والأصفر والأخضر والفارميلين عن البيئة التى يعيش فيها ويتأثر بها فيكون هذا التعبير القوى عنها باللون الساخن البراق، ويتضح لنا ميله إلى الفن الحديث الذى يهتم باللون ومن أمثال الفنانين العالميين فى هذا الاتجاه «ماتيس» وينسحب ذلك على أعماله الفنية التى أنتجها فى مراحل زمنية مختلفة.

ويقول الفنان محمود البسيونى أن المعرض عبارة عن منتخب من أعماله التى أنتجها خلال العشرة أعوام الأخيرة.. وأن الفنان التشكيلى العربى عليه واجب الآن يجب أن يضطلع به يتمثل فى الرجوع إلى تراثنا العربى والإسلامى الممتلئ بجوانب فنية زخرفية وتجريدية كبيرة أخذها الغرب عنا وأعادوا تصديرها إلى الفنانين العرب.. فعلى سبيل المثال الفنان العالمى «هنرى ماتيس» يجلس أمام سجادة فى المغرب ويتفرج على ألوانها ثم نجد ذلك قد انعكس على أعماله ولوحاته.. فالفنان الأوروبى كثيرًا ما أخذ الإيحاء من الفن والتراث العربى والإسلامى.

«الفنان يعبر عن نفسه»

وعن أسس التكوين فى أعماله يقول الدكتور البسيونى إن الإيحاء فى التكوين يرتبط بالموضوع وينبع منه وليس له قواعد مسبقة مثلًا التكوين الموجود فى اللوحة التى تتضمن مآذن لمساجد هو اتجاه متعامد حوله حركة.. والتكوين يجب أن يخدم الفكرة ويعبر عنها.

أما البطاقة الشخصية لهذا الفنان فنقول إنه عميد كلية التربية الفنية بالقاهرة سابقًا وحاصل على دركة الدكتوراه من جامعة ولاية «أوهايو» عام ١٩٤٩، وحاصل على جائزة الدولة التشجيعية ووسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى عام ١٩٧١ وقام بتأليف أكثر من ٣٠ كتابًا فى الفن والتربية الفنية بصفة عامة. كما تتلمذ على يديه مئات من أجيال التربية الفنية المنتشرين حاليًا فى الوطن العربى.

وأقام الدكتور البسيونى أربع معارض فردية بالقاهرة اشترك فى العديد من المعارض التى طافت عدد من العواصم الكبرى فى الشرق والغرب وأعماله من مقتنيات الفن الحديث فى القاهرة ودمشق.

ويجمع أسلوبه الفنى الرمزية والتعبيرية والتجريدية بألوان براقة دافئة، وأعماله تبرز بالتكوين والإحساس المعمارى فى بناء الصور بجانب نظامها العربى المميز وتأثرها بالبيئة وتجمعاتها الفردية.. من أبرز لوحاته فى هذا المعرض، «بعثة السلام» و«شوارع مكة» و«المفاتيح» و«حمام الحرم» و«عيون شاخصة» و«وراء القضبان».

ويعد هذا المعرض هو الأول فى الدوحة لأعمال الفنان الدكتور محمود البسيونى.

جريدة الراية:

لوحة وفنان

نلتقى اليوم مع الفنان محمود البسيونى عبر إحدى لوحاته التى تآلف منها معرضه الأخير الذى أقيم بقاعة المعارض فى فندق الخليج.

نعرف أن الفنان محمود البسيونى هو أستاذ ورئيس قسم التربية الفنية بجامعة قطر حاليًا، وكان - من قبل - عميدًا لكلية التربية الفنية بالقاهرة، كما كان قبل هذا بسنوات وبالتحديد فى سنة ١٩٤٩ قد حصل على دكتوراه فى الفلسفة من جامعة ولاية أوهايو بالولايات المتحدة الأمريكية.



فضـول ٢٧×٣٧سم اكريلك (١٩٨١)

والدكتور محمود البسيونى ليس فنانًا فحسب، فله ما يزيد عن ثلاثين كتابًا فى حقل تخصصه.. فى الفن.. والتربية الفنية بخاصة.. والتربية بشكل عام.. وقد أقام أربعة معارض فردية بالقاهرة، وشارك فى العديد من المعارض التى طافت عواصم عديدة شرقًا أو غربًا.

فيما يتعلق بأسلوب الفنان - فإنه كما يحدد - أسلوب تجريبى يجمع بين الرمزية والتجريدية والتعبيرات بألوان ذات وهج ملحوظ.. والآن.. ها هى إحدى لوحاته التى التقينا بها فى معرضه والتى نلتقى بها هنا اليوم.. مع أمل اللقاء المتجدد كل أربعاء مع «لوحة وفنان».

محمد حسب الله (مجلة العهد):

وهج الألوان والإيقاعات الخطية

فى معرض الفنان

محمود البسيونى

اختتمت الجمعية القطرية للفنون التشكيلية موسمها الفنى لهذا العام بإقامة معرض الفنان الدكتور محمود البسيونى الذى يتضمن خمسة وخمسين لوحة تمثل حقبتين رئيسيتين من إنتاج الفنان، إحداهما أمضاها فى مكة المكرمة حيث يرسم شوارعها وبيوتها وروادها وحمامها ومآذنها ومرتفعاتها.

والحقبة الثانية أمضاها فى قطر حيث قام الفنان بدراسات لبعض الحيوانات المثيرة مثل الحمار الوحشى حيث حولها إلى أنظمة إيقاعية مبتكرة. كما أنه يعرض لوحات مستمدة من وحى التراث الإسلامى فى التصوير، التى تنهج منهجًا أسطوريًا يحمل نوعًا من الشاعرية والرمزية.

وبتأملنا لبعض أعمال الحقبة التى عاشها الفنان مكة المكرمة نجد أن لوحته «شارع مكة» عالجها باستخدام المجموعة اللونية الساخنة، الأحمرات والبرتقاليات مع قليل من الأصفرات، اللوحة فى هيئتها العامة تعطى إحساسًا بالازدحام حيث تموج بالسيارات والمارة وحواجز المرور.. رسم الفنان اللوحة من أعلى، وأكد بتجمعات الناس وتداخلهم مع السيارات، كما أن حواجز المرور وظلالها على الأرض رسمت بطريقة تنظيمية إيقاعية لتخدم التشكيل الفنى وقد أكد الفنان إيقاعات الضوء لا كما هو فى الطبيعة ولكن كما يحسه الفنان ويتمثله



وكيل وزارة الإعلام القطرية يفتتح المعرض الخامس، وظهر فى الصورة مدير جامعة قطر، رئيس المصالح المصرية، سفير موريتانيا وبعض الفنانين



حيوانات مترابطة ٤٠×٥٢سم زيتية ١٩٨٣

بحيث يخدم بناء التشكيل فى العمل الفنى. والفنان فى نظرته يهتم بالكليات، وإحكام التكوين، واللوحة مرسومة بالألوان الأكريلك.

أما لوحته «مؤشر الفجر» فيسود فيها المجموعة الساخنة من الألوان مع قليل من البنيات وبعض البقع الخضراء والبنفسجيات، فبناء التكوين قائم على توزيع اللون بتلقائية فيها إيقاعات دائرية، وملمس خطى بطريقة الحفر على الألوان، نحس أن الفنان لديه شحنة انفعالية قوية، وطاقة تعبيرية، ويظهر ذلك من تلقائية التلوين والرموز المرسومة والملمس الخطى المحفور على الألوان. ونجد أن الرموز المرسومة هى بعض مآذن الكعبة الشريفة، وبعض قباب مساجد مكة المكرمة، بيوت مكة بطابعها المميز، ديك يصيح وهو ينظر إلى الخلف، فتاة تنظر من نافذة. كل هذه الرموز تعبر عن فكر لاشعورى وخيال شاعرى محمل بحرارة الألوان، والإيقاعات الدائرية فى توزيع هذه الألوان يعطى إحساسًا بالحركة وهى فى نفس الوقت توزيع مبتكر للمضىء والمعتم، واللوحة مرسومة بالألوان الاكريلك.

وهكذا نجد أن حقبة الأعمال التى رسمت فى مكة المكرمة تمثل رحلة تجريبية لتصوير منظور السوق الصغير، الكائن أمام الحرم حيث كان يعيش الفنان فى فندق الفتح، ويطل على هذا الشارع فيتغير المنظر من الصباح إلى المساء، وبخاصة بتغير الشمس وبتحرك العربات والمارة ورواد الحرم، وأصبحت هذه الصور ذات قيمة تاريخية خاصة بعد أن أزيل هذا الشارع.

أما الحقبة الثانية فهى الفترة التى عاش فيها الفنان فى قطر وهى مجموعة تجارب تمثل إحداها زياراته التى كان يقوم بها الفنان مع طالباته لحديقة الحيوان قبل فتحها للجمهور وقد استمد الفنان وحيه من دراسة حمار الزرد «الحمار الوحشى»، وقد أجرى تجارب مستمدة وحيها من هذا الحيوان فى تكوينات إيقاعية آخاذة.

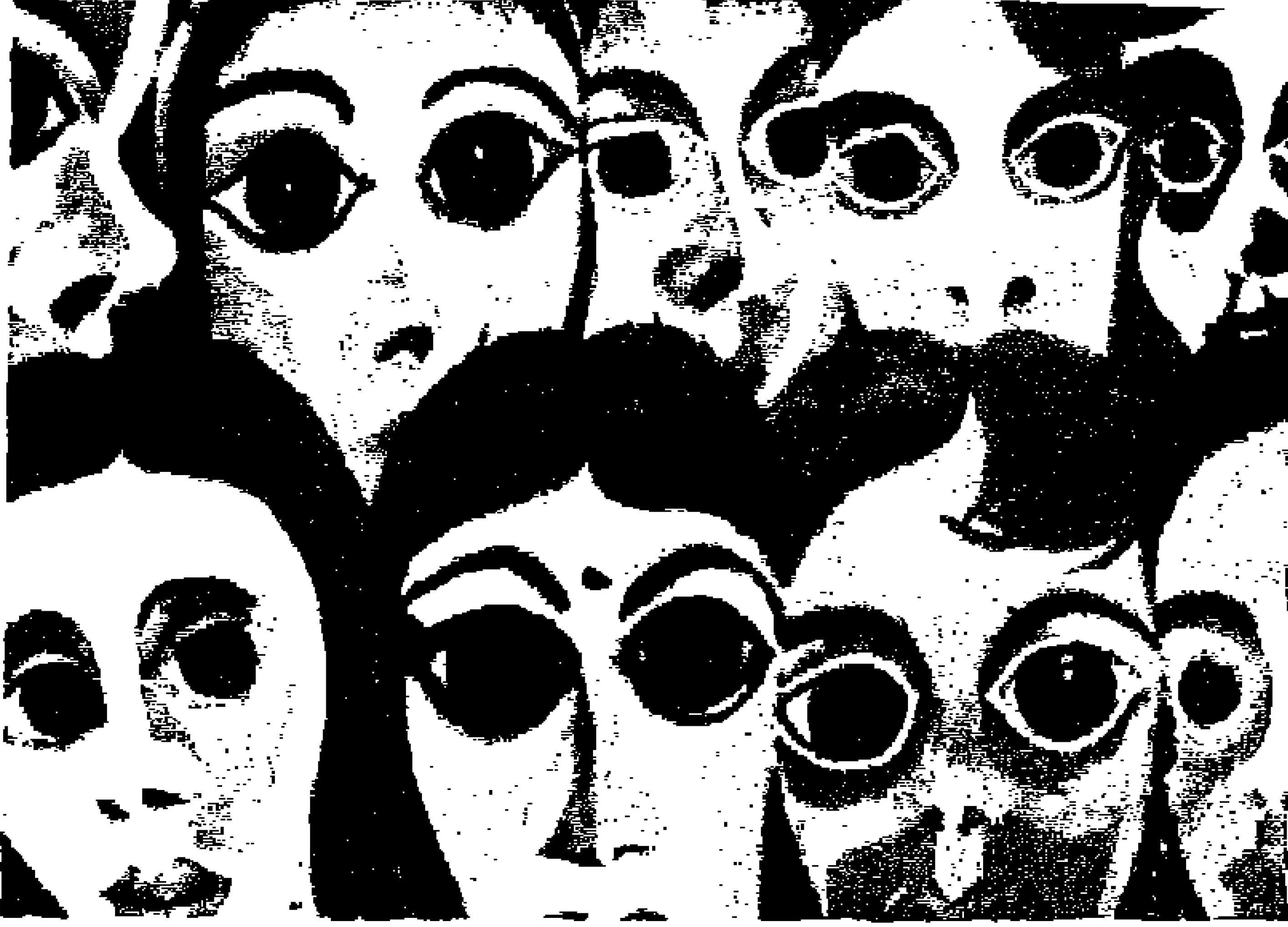
يتضح ذلك فى لوحة الفنان «غموض»، مرسوم فى اللوحة ستة حيوانات من الحمار الوحشى، يستخدم أيضًا مجموعة الألوان الساخنة مع بعض الدرجات اللونية الخضراء والزرقاء، الحيوانات تحولت إلى إيقاعات خطية دائرية، وإلى انسجاح لونى ناتج من التباين فى اللون، كما نحس بالشفافية وهى أن كل حيوان يظهر الحيوان الذى خلفه، الحيوانات طالت رقابها وحُرفت أرجلها وأجسامها لتخدم التكوين اللونى الخطى الذى يبينه الفنان، ملامس لونية خلفية الحيوانات، اللوحة فى هيئتها العامة محملة بشحنة انفعالية تعبر عن ذات الفنان، فقد أضاف الفنان ذاته للعمل، نحس بالطاقة والشحنة الإنفعالية التى تستعر داخل الفنان من خلال استخدامه للتباين اللونى والإيقاع الحركى القوسى، تحولت الحيوانات إلى إيقاعات خطية وانسجام لونى وملامس سطوح، تحولت إلى تشكيل محمل بذات الفنان. اللوحة مرسومة بالألوان الزيتية.

كما أن هناك حقبة ثالثة فيها يتأمل الفنان التراث

الإسلامى فى التصوير ويأخذ منها معينًا حيًّا يبرز به موضوعات رمزية مرتبطة بالسلام بوحشية العصر وبالظلم الذى يعانيه الإنسان فى القرن العشرين، ولوحة الفنان «وراء القضبان» تجسيد واضح لهذا المغزى، وبتأملنا اللوحة نجد عشرة وجوه خلف القضبان ومجموعة أيادى تمسك القضبان، الوجوه مختلفة فى أوضاعها بعض الوجوه من الأمام والبعض الآخر من الجانب، نحس بالفزع، والخوف، والتعجب والدهشة، مرسومة على تعبيرات الوجوه، التباين اللونى واضح، مجموعة الألوان الساخنة مع الأخضر والأزرق واللون البنى، اللوحة مرسومة بالسكين ويظهر ملمس العجينة اللونية بارزًا على اللوحة، واللوحة فى هيئتها العامة تنقل شحنة تعبيرية تجعلنا نتعاطف مع هذه الوجوه، حوار يتم بين إحساس المشاهد وانفعالات الفنان التى تريد أن ينقلها لنا عبر لوحته، اللوحة تحمل كثيرًا من المعانى الرمزية ومرسومة بالألوان الزيتية.

لوحته «بعثة السلام» نجد أن الرموز المرسومة فى اللوحة هى حصان له وجه فتاة، الحصان جانح يتحرك بسرعة وله أجنحة، ثلاث حمامات، أغصان الزيتون، الهيئة العامة التى نحسها من اللوحة هى الجو الأسطورى فالحصان الذى رأسه وجه فتاة على رأسها تاج والأجنحة تعطى الإحساس بالجو الأسطورى، ويستخدم الفنان مجموعة الألوان الساخنة مع مجموعة الأزرق والأخضر.

أما لوحة «تطلع» بها حيوانان وطائر، لكنها حُرفت بحيث أعطت فى هيئتها العامة إحساسًا بالجو الأسطورى رقاب الحيوانات طالت، الأرجل والقرون والذيل، أخذت إيقاعات دائرية لتخدم التشكيل، وجه الحيوان تحول إلى وجه فتاة، الجسم فى بعض أجزائه عولج بملامس دائرية، الألوان الغالبة فى هذه اللوحة درجات الأزرق والأخضر مع القليل من مجموعة الألوان الساخنة تكاد تكون



فضول ٢٧×٣٧سم اكريلك (١٩٨١)

اللوحة الوحيدة فى المعرض التى فيها اللون السائد هو مجموعة الألوان الباردة، «أى مجموعة الألوان الزرقاء والخضراء».

هذه اللوحة آخر ما أنتجه الفنان، نحس فيها بالإبداع نلمسه من خلال الجو الأسطورى وشاعرية الفنان التى نلمسها بوضوح فى التحريف الذى جعلنا نحس برشاقة الحيوانات، وإننا نكاد نحس بإيقاع حركتها وأنها ترقص، فى هذه اللوحة نحس بذات الفنان واضحة فى تشكيله لمجموعة الحيوانات والإيقاعات القوسية، والتحريف الذى يعطى جوًا أسطوريًا. التكوين الفنى لهذه اللوحة يعتمد فيه الفنان على الإيقاعات المسطحة. واللوحة مرسومة بالألوان الزيتية.

وللفنان تجربة فيها يعبر بالوجوه، الوجه له سحنة وتأثير عندما ننظر إليه، والفنان يقدم مجموعة لوحات يعتمد التعبير فيها على مجموعة من وجوه النساء.

نحس بذلك فى لوحة الفنان «عيون شاخصة»، فنجده قد رسم تسعة وجوه لنساء فى أوضاع مختلفة، الألوان الغالبة هى مجموعة الألوان الساخنة مع

قليل من اللونين الأخضر والأزرق، نكاد نحس أن العيون تتحدث إلينا، حيث تنوعت نظرات العيون، وتحس أنك فى حاجة إلى أن تتعاطف مع هذه الوجوه لما تنقله إلى نفوسنا من إحساس بالدهشة والتعجب، الفنان نجح فى أن ينقل إلينا ذاته وشحنته التعبيرية من خلال نظرات العيون، ومن خلال ما تحمله سحنة كل وجه من تعبير، أيضًا كل الوجوه رسمت بالألوان الساخنة، «الأحمرات والبرتقاليات»، وجه واحد فقط رسم باللون البارد الأخضر، اللوحة مرسومة بالألوان الأكريلك.

● من العرض السابق لأعمال الفنان نرى أن التعبير فى عمومه يتجه إلى الرمزية وإلى التجريب بأسلوب يحمل وهج الألوان وقوتها التعبيرية.

كما نرى أن المعرض يمثل اتجاهات متعددة، نجد حقبة مكة المكرمة والاتجاه فيها تعبيرى وفيها لم يتنازل عن إبراز الموضوع، كما نجد الاتجاه الرمزى ويتمثل فى لوحة وراء القضبان ولوحة تيقظ، وهناك اتجاه ثالث ناتج من تأمل الفنان بعض الألوان من التراث الإسلامى فى التصوير وخاصة الموضوعات التى تحمل الحس الأسطورى، والاتجاه الرابع يستمد الفنان تعبيراته من الوجوه، والاتجاه الخامس، فيه يستمد الفنان معينه من الإيقاعات الخطية لحمار الوحش «الزرد».

ومن السمات البارزة فى المعرض «التجريب»، ومعنى التجريب أن الفنان يبدأ وهو لا يعرف نهاية العمل الفنى.. كل ما لدى الفنان فكرة أو مثير ثم يبدأ فى عملية البحث الفنى حتى ينتهى من لوحته.

أساس أسلوب الفنان لا يتجه فيه إلى التجريد الخالص، ولكن يبقى فى الموضوع على بعض جوانبه البصرية التى تبرز مدلولاته حتى يستطيع الرائى الاستناد إليها فى رؤيتها الجمالية.

تذكرنى بعض أعمال الفنان بما قاله العرب قديمًا: «إنه ليس المهم نقل الحقائق القائمة فى العالم الخارجى بل الاندماج الكلى فى تلك الحقائق». ولقد فطن المصورون المعاصرون إلى هذه الحقيقة فقال ماتيس: «إن الدقة لا تؤدى إلى الحقيقة، فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ولكنها فى الشكل المطابق للمعنى الكلى».

● والفنان أستاذ ورئيس قسم التربية الفنية - جامعة قطر - عميد كلية التربية الفنية بالقاهرة سابقًا. دكتوراه الفلسفة من جامعة ولاية أوهايو سنة ١٩٤٩. جائزة الدولة التشجيعية ووسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى سنة ١٩٧١م مؤلف لأكثر من ٣٠ كتابًا فى الفن والتربية الفنية والتربية عامة. تتلمذ على يديه مئات من أجيال التربية الفنية المنتشرين حاليًا فى العالم العربى.

أقام أربعة معارض فردية بالقاهرة واشترك فى العديد من المعارض التى طافت بعض العواصم الكبرى شرقًا وغربًا. أعماله من مقتنيات الفن الحديث بالقاهرة ودمشق. أسلوبه تجريبى يجمع بين الرمزية والتجريدية والتعبيرية بألوان ذات وهج ملحوظ.

الفصل الخامس

تحليل النقد الصحفى

مقدمة: لاشك أن مجمل النقد المنشور يعكس الصعوبة فى تصور حلول مستقبلية للإبداع الفني. فما كان يفتى به فى الماضى على أنه إلزام لا تستقيم حياة الفنان بدونه، أصبح اليوم مشكوك فيه، فهناك هوة بين اتجاهات الفن قبل القرن العشرين واتجاهاته فى هذا القرن لدرجة أن بعض المتطرفين يغالى بالإدعاء أن ما قبل القرن العشرين ليس بفن وهو من قبيل رد الفعل والحماس الذى ينقل المرء من النقيض إلى النقيض لكن مثلما نتمسك بروح الفن فى القرن العشرين، لا ننكر فضل كثير من الفنانين الذين سبقونا فى قرون سابقة وما زالت أعمالهم شامخة تعبر عن قدرتهم ومكانتهم، لكن مشكلة النقد أننا لو تذوقنا من الماضى أعمالاً لفنانين أمثال دومينوكس الجريكو (١٥٤١-١٦١٤) أو فرانسسكو جويا (١٧٤٦-١٨٢٨) أو أوچين ديلاكروا (١٧٩٨-١٨٦٣) أو بيتربول روبنز (١٥٧٧-١٦٤٠) أو أونوريه دوميه (١٨٠٨-١٨٧٩) أو فنسنت ڤان جوخ (١٨٥٣-١٨٩٠) أو غيرهم وهم كثيرون لا حصر لهم، فليس معنى ذلك أن إعجابنا بما أنتجوا يطالبنا بتقليده وتكراره، فهذا يتنافى أصلاً مع طبيعة الإبداع، كما أن ما أنتجوه ولد فى ظروف حضارية معينة، هذه الظروف أصبحت تاريخاً، وهى بالقطع ظروف تختلف عن ظروف القرن العشرين، فالبلاط الملكى الذى كان يحتضن بعض الفنانين أمثال جويا أو جاك لويس دافيد (١٧٤٨-١٨٢٥) لإنتاج فن القصور لم يعد هذا شأن فن القرن العشرين الذى يعتمد على ذاته، وعلى الإرهاصات التى يحققها الفنان فى معمله بمداخله التجريبية المختلفة. إن القرن العشرين يؤكد مبدأ الحرية، والاعتراف بالفردية، ومشايعة الجديد، ويؤكد أية إضافات تثرى الرؤية، وتكشف نظم الكون، وتزيد من إدراك القوانين التوافقية، والإيقاعات التى توضح هذا النظام.

ولذلك فإن النقد لابد أن يخرج من هذا الإطار الذى هو وليد القرن العشرين

ولا يصلح فيه النقد المرتبط بالدراسات الأكاديمية وليدة القواعد التى تضلل الإبداع وتتحكم فيه قبل خروجه. إن نزاهة النقد فى نظرته المستقبلية، فى تكشف أمكانية العطاء قبل حدوثه، فى سعة الأفق لتقبل التجربة الجديدة وعدم الحكم عليها بالفناء قبل إعطائها حقها من الروية والفحص والتأمل.

المدرسة التربوية: لقد أثارت الآراء المنشورة حول أعمالى خواطر متعددة، وقد حاولت التعليق فى حينه، وحاول غيرى ذلك، لكن بعض ما أثير يحتاج لوقفة لنأخذ منه الحكمة. فبدر الدين أبو غازى رآنى ورأى أعمالى كحلقة فى سلسلة أرجعها لمجموعة من المربين قادة التربية الفنية أمثال يوسف العفيفى وحامد سعيد ومحمد سيد الغرابلى وجيلى الذى انتمى إليه والذى يضم مصطفى الأناؤوطى، وحمدى خميس وكمال عبيد. وحينما ظهر نقد بدر الدين أبو غازى أطلعت يوسف العفيفى عليه، وكان مسرورًا غاية السرور أن يأتى زمن يدرك أحد النقاد كيان مدرسة فنية بأسرها تختلف فى جوهرها عن الفنون الجميلة والفنون التطبيقية وروادهما. مدرسة أساسها ثقافى وتربوى وتنطلق من الحرية التى ارتبطت بفن الطفل وخلقت له مسارًا مميزًا يختلف عن الفن بمعناه الأكاديمى التقليدى كقواعد وأصول ومنهجية معروفة مسبقًا يخضع لها كل من يريد أن يشتغل بالفن على الأصل المهنى المتعارف عليه.

وذكرنى حديث بدر الدين أبو غازى بالجهود التى كان يبذلها يوسف العفيفى لتحرير الرؤية الفنية من العالق بها من محفوظات، وآراء غير مدروسة تعلمناها بدون مناقشة فى الفنون التطبيقية. كان يوسف العفيفى همزة الوصل بين جيله وجيلنا وجيل الرواد الذى سبقه والذى كانت له منهجية فكرية فى التأليف والتوجيه متأثرة بالغايات التربوية التى تبحث عن الإنسان. واذكر موقفًا يبين كيف تصرف فيه وقاد توجيهى. كنا طلبة فى قسم الرسم بمعهد التربية العالى للمعلمين سنة ١٩٤١/٤٠ وكانت الدراسة سنتين. كنا فى السنة الأولى وعددنا أحد عشر طالبًا. ثقافتنا مرتبطة بماضينا الذى حصلنا عليه فى الفنون التطبيقية أو الفنون الجميلة. كنت أرسم بالقلم الرصاص وأحاول تقليد الطبيعة، وأحاول أكثر أن أستخدم تقنية تبرز الأشكال ذات ثلاث أبعاد فيها الظل والنور متدرجًا. لاحظ يوسف العفيفى

أن ما كنت أقوم به لا يؤدى إلى عمل فنى مبتكر ومثير، وأخذ يتأمل العقيدة الفنية وراء رأسى، وتكشف أن أحد الزملاء الذى كان يتقن هذا الاتجاه هو أحد المصادر المؤثرة فى سلوكى الفنى. كان عليه أن يتفرغ لى قليلاً ويأخذنى فى جولة معه فى حديقة الأورمان ليتحدث إلى فى أن رسمى من النوع الفطرى Naive وهو نوع له قيمة ولا احتاج لترك هذا الاتجاه جانبًا وأسير فى مسار زميلى، وعاود النقد مرة تلو الأخرى حتى تأكد مسارى المختلف عن مسار هذا الزميل. المبدأ الذى حاول أن يحققه العفيفى هو أن يرى لكل تلميذ من تلاميذه شخصيته المتفردة وقد تحقق ذلك بوضوح وأثر على إنتاجى وجرأتى فى التعبير حتى بعد أن تركت المعهد بسنوات.

العقل والقلب: الأمر الآخر الذى أثير فى النقد هو التفرقة التى عقدها حسين بيكار بين العقل والقلب ووضع مدخل على هذا النحو يجعل من العملية الإبداعية شيئًا منقسمًا، فلقد نسب إلى العقل المهارات، والعلاقات الذهنية، والتقنية، وسائر الأفكار المرتبطة بالقواعد والأصول - أما القلب فرأى فيه الإحساس الصرف الذى بدونه لا ينجز عمل فنى. فلو أن العمل الفنى اقتصر على الفكر لغابت منه سائر الإحساسات، وهو هنا يلومنى ضمنًا بطغيان الفكر على الحس. قد يكون ما ذهب إليه صحيحًا فى حالات كثيرة، لكن فى حالتى تلعب النظرية دورًا كبيرًا فى عملية الإبداع، فنحن لا نبدأ من فراغ، هناك فكرة موجهة تكون فى رأس الفنان وهى التى تقوده إلى تعبيره الفنى المبدع. والمدارس الحديثة: التكعيبية، التأثيرية، التجريدية، السريالية، الاجتماعية، المستقبلية.. إلخ كل منها بدأ بفكرة، بمانفستو، وكانت الأعمال الفنية بمثابة تحقيق الحلم، أو الأمل، ولو سحبت النظرية لاختفت أعمال فنية كثيرة ما كان لها أن تظهر لولا هذه النظرية. لذلك فالفكر ضرورة، والحس ضرورة وهما لا ينفصلان. المهم أن يحقق الفنان تكامل عمله الفنى بكل مقوماته دون أن يفقد شيئًا. أضف إلى ذلك أن عملية الإبداع من طبيعتها البحث عن الجديد، والجديد ليس تكرارًا للماضى أو تقليدًا له، الجديد هو ولادة حديثة لكائن لم يكن له وجود من قبل ولذلك فإن تطبيق أية قواعد مسبقة على هذا الجديد تنتهى عادة بأن الجديد لا يرى لأنه مختلف عن القديم وعن القواعد المستمدة منه. كانت هناك قواعد منتشرة بأن اللون الأسود يؤدى إلى ثقوب فى

الصورة، وينصح معلمو الفن بعدم استخدام اللون الأسود، وكانت تجربة هنرى ماتيس (١٨٦٩-١٩٥٤) إثبات لعكس ما كان ينادى به البعض فقد وضع الأسود، وبجواره الأحمر وأقنع الناس بطريقة تعبيره التى تزخر بها المتاحف الحديثة فى أوروبا وأمريكا. والصورة رقم (١) دليل واضح على ذلك.

حتى حين نتأمل الأفكار التى كانت شائعة عن اللون، نجد أن الأكاديميات تعلم أن اللون الأصفر الاهره يستخدم للضوء، واللون البنى أو البنفسجى يستخدم للظل ويحفظ التلميذ ذلك كقاعدة عمياء لا يخرج عنها. مع الفنانين المبدعين أمثال فنسنت ڤان جوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) فإن اللون لا يوجد بطبيعته الفنية المبتكرة فى الشيء وإنما يستدل عليه بعملية تجريب للوصول إلى الإجادة فى كشف العلاقة اللونية المثيرة. ففى لوحته صبى صغير يرتدى بيريه زيتية أنتجها ١٨٨٨ مقاس ٤٧,٥ × ٣٩ سم من مجموعة الدكتور فريتز ناثان - زيوريخ. نجد أن اللون الذى وضع للوجه أحمر يتخلله وميض من الفاتح والقاتم الذى يعلوه بعض الزراق والبنفسجى، والأرضية من نفس عائلة لون الوجه ولكن تميل إلى الصغار وهى أيضًا متنوعة ومتدرجة أما الملابس وجزء من القبعة فلون أخضر زيتى محاط بقليل من السواد. والألوان هنا من صناعة ڤان جوخ، ومن ابتكاره، وحصل عليها بعملية تجريب دخلها الذكاء العقلى، ولذلك فإن لفظ العقل وإسهامه فى العملية الإبداعية إنما هو لفظ خاطئ، فالعقل يحرك الفنان نحو فكر متحرر يجعله يجرب ليصل إلى كشف علاقات جديدة ليس لها وجود بهذا الشكل فى الأصل الطبيعى. أما مسألة القلب وهى هنا ليست كلمة علمية وإنما كلمة مجازية المقصود بها الجانب العاطفى والإحساس بالتعبير الفنى الذى يريد الفنان أن يوصله إلى الجمهور، ونحن لا نشك فى أهمية العاطفة والانفعال والوجدان داخل التعبير الفنى، لكن بروز العاطفة أو الانفعال لم يعد له شكل واحد ثابت مقنن فصورة كارل آبل (١٩٢١- ١٩) واسمها سيرك آبل وبها نمر أنتجها عام ١٩٨٣، جاليرى كريكار بأمستردام. فالألوان الصاخبة أساس التعبير، وهى مصاغة بجرأة الأطفال وبلا تقنية من النوع المحفوظ، كلها بقع وخطوط وألوان حمراء وبرتقالى وزرقاء وخضراء وسوداء وأرضية النمر سوداء فيما عدا الركن الأيمن الذى ترك فيه مساحة زرقاء رفيعة



شكل (١) هنرى ماتيس
(١٨٦٩-١٩٥٤) شابتان فى مقتبل العمر
١٩٤١ - زيتية مقاس ٦١×٥٠سم
المتحف الأهلى للفن الحديث - مركز
جورج بومبيدو - باريس



شكل (٢) كارل آبل (١٩٢١- ١٩)
نمر فى سيرك آبل ١٩٨٣ - مجموعة
جاليرى كركهار - أمستردام



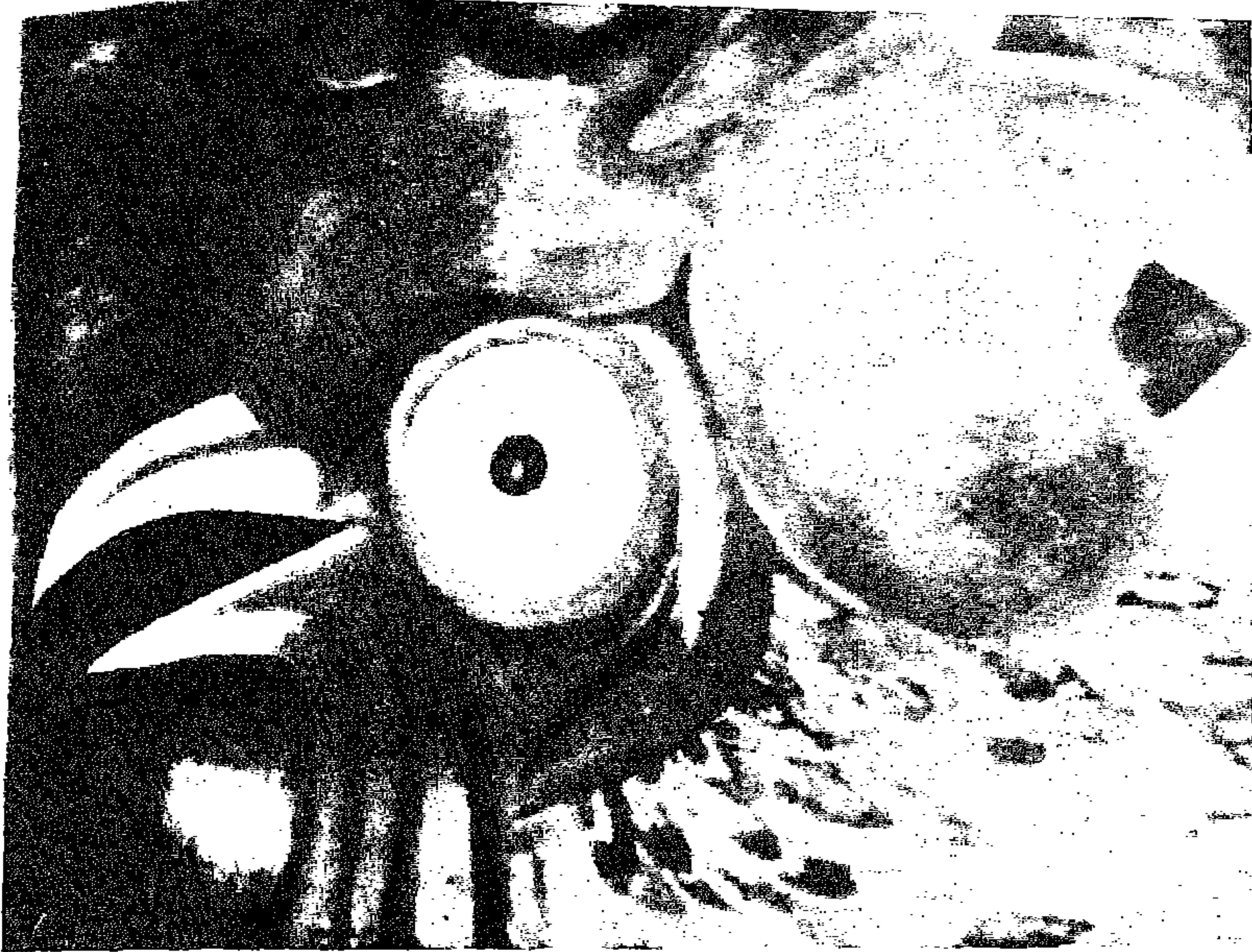
شكل(٣) بابلو بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣)
امرأة بقبعة ١٩٣٥-المتحف الأهلي للفن
الحديث- باريس



شـكـل (٤) أمـيـدو مـوديـليـانى
(١٨٨٤-١٩٢٠) امرأة بعينين زرقاوين -
متحف البلدية للفن الحديث - باريس



. شكل (٥) أوسركاف للفنان ٥٥×٧٠سم القلم الرصاص ١٩٤٦



شكل (٦) الديك رقم (٢) - زيتية - مقاس ١١٥×٨٩سم ١٩٨٨

بطول اللوحة. فأين تنطبق هنا أية قواعد مسبقة. إن الاستجابة تكون عادة كلية، وتبرر نفسها على أن الفنان له شخصيته المرموقة التى اعتدنا عليها شكل (٢).

العيون: فى تحليل بيكار لأعين الماعز يبدو من حديثه أنه غير مقتنع بالأسلوب الذى اتبعته فى إخراجها ووصفه بالزخرفية وأفاد فى شرحه أنه كان من الممكن أن يتحول علاج الأعين إلى شيء درامى مثير أكثر عمقًا من الاتجاه الزخرفى الذى ساد. والمشكلة فى النقد أنه يقال فى إطار، وقد يكون صحيحًا فى هذا الإطار لكن الذى لم يظهر هو: لماذا هذا الإطار؟ ولماذا تفضيله؟ ألا توجد إطارات أخرى يمكن الرؤية الفنية من خلالها؟ وقد تستصيغ طريقة المعالجة التى اتجه إليها الفنان. ويدعم ذلك مثلين آخرين من إنتاج بعض قادة الفن المشهور لهم فى القرن العشرين أمثال بابلو بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣) وأميدو موديليانى (١٨٨٤-١٩٢٠). ففى الشكل (٣) امرأة بقبعة اتجه بيكاسو اتجاهًا رمزيًا وعالج العينين مجرد دائرتين سوداوتين وسطهما دائرتين بيضاءتين. هذا العلاج بسيط ومتكامل مع كيان الصورة

ككل. ولا يصح أن نقترح على بيكاسو أسلوبًا بصريًّا لمعالجة العينين والشفتين وسائر تفاصيل الصورة، فإن ذلك يفسدها من أساسها.

والمثل (٤) للفنان أميدو موديليانى (١٨٨٤ - ١٩٢٠) ونتأمل عينا المرأة الجالسة التى صورها نجدهما مطموستان وبلون أزرق ولا يدخلها التفاصيل وهما متناسبتان مع شكل الوجه البيضاوى والرقبة الطويلة. وعالج موديليانى الوجه بلون برتقالى متنوع بينما عالجه بيكاسو فى الصورة شكل (٣) باللون الأبيض والأخضر. وهذا يبين بوضوح العلاج الرمزى للتعبير الذى يكتفى بالإجمال أكثر من التفصيل.

والعقل رمز للفكر العلمى، ومشكلات الإبداع فى الفن التشكيلى تخضع للمنهج العلمى شأنها فى ذلك شأن القضايا الفكرية فى العلم والاجتماع والفلسفة، والعقل الذى يشير إليه بيكار معناه إحكام التطبيق العلمى، فلو أثيرت مشكلة مثل هل الصورة تؤثر فى الرائى بموضوعها، أم بصلتها بالطبيعة، أم بالتقنية والمهارات المتضمنة فيها؟ هل تأثير الصورة أساسه الإدراك الحسى؟ أم الإدراك الكلى؟ أم إحكام الروابط والعلاقات داخل الصورة؟ هذه المشكلات ليس لها إجابة واحدة ثابتة، طالما أننا نبحث عن الإجابة فى إطار القرن العشرين، أما إذا كنا ننظر من خلال بعض القرون السابقة فسنجد إجابات أكثر تحديدًا حسب فلسفة العصر ومنهجه الإبداعى. والعصر الذى نعيش فيه يختلف عن عصر النهضة الإيطالى الذى كان يحاول أن يقنن الحقيقة الفنية ممثلة فى مضاهاة الطبيعة، وإعادة إحياء الفن الرومانى والإغريقى. فمنهج ليوناردو دافنشى (١٤٥٢ - ١٥١٩) الذى صور الموناليزا، لا يختلف فى جوهره عن المنهج الذى اتبعه رافاييل سانزيو (١٤٨٣ - ١٥٢٠) الذى أنتج مدرسة أثينا، ولا هذا وذاك بما أنتجه الفنان ميكلانجلو بيوناروتى (١٤٧٥ - ١٥٦٤) الذى صور سقف السستين شابل. صحيح كان لكل فنان شخصيته، ويمكن تميز عمل كل من عمل الفنانين الآخرين، لكن أساس الإبداع هو مضاهاة الطبيعة، فلو أخذت عين الإنسان عند كل منهم ستجدهم يحاولون إبراز العين الطبيعية بجفونها ورموشها وحدقتها لكن لو أننا أخذنا العين عند عدد من فنانى القرن العشرين، سنجد عدة مناهج فالفنان أميدو موديليانى طمسها وأعطاها لونًا واحدًا أزرقًا، شكل (٤) وعالجها بيكاسو دائرة

خطية بيضاء على دائرة سوداء شكل (٣) والعين عند هنرى ماتيس مجرد بطشة سوداء شكل (١) وعند كارل آبل أقواس سوداء داخلها دائرة سوداء وهذه بدورها داخلها دائرة حمراء شكل (٢) فمن هذا المثل اليسير نتبين أنه لا يوجد اتجاه واحد مقرر أو مقنن، الأمثلة التى سقناها كلها جائزة وقد صعدت أصحابها لمراتب الشهرة. ونتأمل جليًا رسم پول كلى (١٨٧٩ - ١٩٤٠) صور جيدة ١٩٣٩ ونشاهد أنه رسم العين دائرة وداخلها خط رأسى أو خط أفقى والتعبير هنا أساسه التصميم أما هنرى مور (١٨٩٨-١٩٨٦) فتمثاليه شخصان برنز ١٩٥٢ نجده عالج العينين على أساس كل واحدة عبارة عن ثقب مستدير وسط الخد (متحف الهواء الطلق - انتويرب) ولا يستطيع ناقد ما أن يعترض على وجهة نظر الفنان التى تتأمل وتبحث وتجد مداخل جديدة للرؤية، فتعدد هذه الرؤى فى القرن العشرين معناه التسامح وتقبل طريقة الفنان وأداءه المميز ربما فى بعض الحالات يكون التعبير سطحيات لكن مع الفنان المتمكن نجد أن مدخله ليس فى رسم العينين فحسب بل فى علاج سائر تفاصيل الجسم يتجه بالعمل الفنى نحو التكامل، وهذا يجعل علاج العين المبسط مقبولاً وسط العلاقات السائدة فى العمل الفنى.

ومعروف أن الفنان المبتدئ لديه معوقات تحده من التبصر والتعمق فى عملها الفنى فيقص لك قصة عما عساك أن تجده فى لوحته، وفى أحد المعارض كان يتحدث الطالب عن قضية فلسطين مع أن اللوحة المعروضة عبارة عن لون واحد، أى أنك لا ترى فى طياتها رموزًا للدلالة عن التصور البصرى الذى ينشده، فكيف نستطيع تفسير اللوحة على هذا النحو؟ أن المنطق البصرى يختلف عن المظهر التجريدى وكلاهما له مقوماته الذاتية التى ليس من اليسير تطبيقها على المنهج الآخر

الإبداع والألقاب العلمية: أثير هذا الموضوع ورددنا عليه فى حينه، لكنه ما زال يثار مما يقتضى التعليق عليه من جديد لمحاولة الوصول إلى الحقيقة، فالألقاب العلمية عادة تؤخذ نتيجة بحوث يتولاها المتقدم للقب أو للشهادة: الماچستير أو الدكتوراه، وهو يتوخى تطبيق التفكير العلمى فى قضية يتعمق فى بحثها ويدلى فيها برأى ويزيل منها جوانب الإبهام، ويكتشف قوانيتها وقواعدها. عملية التفكير العلمى هى المحك وهى الغاية، والذى يمارسها عند طلبه للشهادة

الأكاديمية معناه أنها ستنتقل معه فى سلوكه فى الحياة عندما يجابه المشكلات فيتصدى لها بالعلاج العلمى، وهو المدخل الموضوعى لكشف الحقيقة. هل تعتبر الألقاب العلمية عونًا للإبداع أم معوقا له؟[1] الأصل أنها معينة على الإبداع بالتركيز العلمى لحل المشكلات، وبأساليب التجريب. الذى يحدث فى الفن التشكيلى لا يتمشى فى كثير من الحالات مع الإبداع حيث أن الفنان يمكن أن يتوارى خلف الشهادة وتقل مغامرته الإبداعية وتقل مهاراته، وفرصه للتعمق فى الإنتاج. القضية هنا غير مرتبطة بالشهادة أصلاً وإنما بسلوك الشخص وأخلاقياته وعزمه وأمانته بالنسبة لنفسه، فقد تأتى الشهادة لتسد ثغرة وظيفية لكنها لا تدفع للإبداع والاستمرار فيه. وندر أن تجد واحدًا من الفنانين المرموقين فى القرن العشرين من يطل عليك بألقاب حصل عليها، فقد حصل هنرى مور على عدد كبير من الدكتوراهات الفخرية واعتبر ذلك تكريمًا له، وليس بسببه وصل إلى مجده الإبداعى. ونحن فى مصر أعطينا جائزة الدولة لعبدالبديع النحات (طباخ هدى شعراوى) ولم يكن تفوقه بسبب شهادة أو بسبب دراسة أكاديمية فى كلية فنون.

ولدينا فى الأدب مثلين بارزين طه حسين وعباس العقاد، فحصول الأول على الدكتوراه أفاده فى إنتاجه الأدبى، وعدم حصول الثانى على شهادة لم يقلل من شأن ما أنتج. القضية دلالاتها فردية مع بعض الفنانين فمنهم من يستفيد ومنهم من يتقوقع تحت ظل الشهادة ظانًا أنها حماية له مع أن الإنتاج هو المعيار وهو الحكم الذى يستند إليه الناقد، ومع تقدم السن تكاثرت أناس يكتبون أمام أسمائهم ا. د. ولا يقدمون من العطاء ما يبرر الحصول على الأستاذية. وقد دأبت بعض الجامعات الأمريكية أن تسأل أعضاء هيئة التدريس عما قدموا فى السنة الدراسية الماضية، وتأخذ ذلك فى الاعتبار فى مسائل كثيرة ولا يستثنى من ذلك الأساتذة. بل وكثير من الجامعات المرموقة تأخذ سمعتها بسبب بعض الأساتذة الذين ذاع صيتهم بسبب أبحاثهم وما أسهموا به، فالعبرة إذًا بالإنتاج وبالإنتاج المبدع على وجه الخصوص.

الوظيفة والإبداع: وهناك من يظن أن الوظيفة ومشاغلها سبب فى عدم الإنتاج، وقد يظن أن الوصول إلى الوظيفة غاية المطاف فيستريح وكثير من

الفنانين لا تعوقهم الوظيفة عن متابعة الإنتاج فينظمون وقت العمل ووقت الفراغ ورأينا فى الحركة الفنية المصرية أن الفنان محمود سعيد كان مستشارًا قضائيًا ولم تشغله وظيفته الأصلية عن ممارسة فنه حتى أن شهرته كفنان تشكيلى فاقت شهرته كرجل قضاء، وكان توفيق الحكيم من رجال القانون وشغل وظيفة نائب فى الأرياف ولم يقعده ذلك عن ممارسة فنه، وكان الشاعر أحمد رامى موظفًا فى دار الكتب ولم يعقه ذلك أن يصبح شاعرًا مرموقًا. فالفن على اختلاف ألوانه وأشكاله يثرى الروح ويعطى البهجة للذين يمارسونه وقد رأينا فى الحركة المسرحية وحركة التمثيل بوجه عام من جاء إلى الميدان من الزراعة أو التجارة أو الطب وتغلبت ميوله الفنية على دراساته المهنية.

الثقافة والتطبيق : وقد لاحظ أحد النقاد أن الفكرة لدى الاحقها بالتطبيق وكانت هذه ملاحظة تستحق التحليل. ففكر الإنسان يمثل ثقافته، والمتتبع لأعمالى فترة ما بعد التخرج، وفترة أمريكا، وفترة العودة حتى المعرض الأول التى اشتركت خلالها فى معارض عامة بلغت ما يقرب من أربعين معرضًا ثم المعرض الثانى فالثالث فالرابع وآخرها الخامس الذى أقيم فى الدوحة ليجد مفاهيم متغيرة عن الفن هى التى كانت خلف تطور الإنتاج وفى خلال هذه الفترة التى تزيد على أربعين عامًا كنت أحضر مؤتمرات دولية موزعة فى عواصم الدول الأوربية والأمريكية وكنت لا أعدم السبيل لتمضية أيام إضافية أزور خلالها أشهر المتاحف الفنية القديمة والحديثة وتتمركز هذه المتاحف فى باريس، لندن، ڤيينا، روما، بلجراد، بودابسبت، فينسيا، صوفيا، نيقوسيا، أمستردام، بروكسل، استكهولم، وارسو، ومنتريال، وڤانكوفر، وتورنتو، ونيويورك، وواشنطن، وكليفلاند، وتوليدو، ودترويت، وبالتيمور، وريودى جانيرو، واديليد، وسيدنى، وتاهيتى، وسان فرانسسكو، وشيكاغو، وتمضية ساعات فى هذه المتاحف الرائدة يغذى الفنان بشحنة كبيرة من الأفكار والاستجابات الوجدانية، واحترام الإبداع الفنى وتقدير أصحابه، وهكذا يأخذ الفنان الدرس تلو الآخر من تأمل هذا السيل من الأعمال الفنية وبخاصة الحديثة وتتأكد هذه الاستجابة باقتناء شرائح ملونة لبعض الأعمال وكروت ملونة وكتب حول المدارس ومشاهير فنانيها وكل هذه الاتجاهات تولد

لدى الفنان الرغبة الدائمة فى التعبير الإبداعى بلغة التشكيل. طبيعى أن مسار إبداعه لا يأتى من تقليد هذا الفنان أو ذاك، ولكن من اتباع الروح التحررية التى يتبعها الفنانين التشكيليين المعاصرين، فالمداخل الفنية فى القرن العشرين أصبحت من النوع التى لا تنتمى لوطن معين – هى كالعلم الذى لا وطن له – ويسهم فيها الفرنسى والهولندى والإيطالى والبولندى والإنجليزى والأمريكى والروسى، وتحتوى المتاحف الحديثة فى أنحاء العالم أعمالهم، وليس غريبًا أن تجد فى متحف روتردام كروكيات لبابلو بيكاسو وتجد له أعمالاً فى مركز بومبيدو فى باريس ومتحف التيت بلندن ومتحف الفن الحديث بنيويورك. وكنت أجلس الساعات الطوال أمام لوحة جورنيكا حينما كانت بمتحف الفن الحديث بنيويورك أتأمل الرموز وتنظيم الرماديات وثورة الاحتجاج العارمة المتضمنة فى رسالة الصورة، وكان هذا يولد فكرًا وحسا لا شعوريًا على الأقل بالثورة على التدريبات الأكاديمية التى نشئت عليها فى مدرسة الفنون التطبيقية وفى معهد التربية قسم الرسم.

فلنعد إذًا إلى نماذج من تطور الرؤى فى أعمالى الفنية فمثلاً موضوع الديك وبه نحو ١٩ تصور إبداعى للديك يجمع بين الرمزية والتعبيرية، وكلها صور متحررة من قيد الإدراك الحسى، وفى موضوع الأسماك ١٧ حلاً غير أكاديمى، بها شاعرية وعلاقات لونية وملامس، وفى موضوع الحيوانات كانت هناك حوالى (٧٠) محاولة لتنظيمات رمزية إيقاعية مستوحاة من روح الكثرة والتكرار الإيقاعى الذى يشاهد فى الطبيعة فى قطاعات الماعز والخراف والحمير الوحشية بتخطيطاتها المثيرة وبعض الأشكال الأسطورية، وفى مجموعات الطيور ١٣ حلا للتكوين وامتزاج العناصر وإيقاعات الحركة، وفى موضوع جذور الغاب ٨ حلول متنوعة لتعبيرات تحمل حسًّا أفريقيًا، وبيوت مكة حوالى ٦٤ تكوينًا متنوعًا يحمل مظاهر الشوارع والبيوت وتكاثفها بمنطق بصرى رمزى متدرج إلى تكوينات إيقاعية تعكس جمال البيوت وكثافتها، وفى موضوع بلاج جدة ١٠ محاولات لم تغير فيها الرؤية البصرية وإنما تحولت إلى تركيبات هندسية مثيرة. والوجوه البشرية ٣٣ محاولة تلتزم فى بعض مظاهرها بطراز وجوه الفيوم وتحرر تدريجيًا لتصبح تركيبات تعبيرية، أو صور خيالية، تحمل معانى رمزية ثم إذا انتقلنا إلى مجموعة «من الطبيعة» نجد أنها نحو

٢١ محاولة تبدأ من نماذج من الطبيعة لكن ترى بنظرات تعبيرية فيها أشكال البطاطا، والقرع وسمك البحر وأوراق الشجر والأزهار والمناظر الطبيعية والبحرية، والزلط، لكن هذه الأعمال الفنية مستثارة من الطبيعة لكن متحولة إلى تركيبات فنية تعبيرية، وفى موضوع الأساطير ٦ محاولات خيالية تسجل بطولات خارقة أو رحلات كونية والأشكال مصاغة بالمبالغات التعبيرية الشبيهة بالفن الشعبى التى ترى فى أبو زيد الهلالى وسيف اليزل والزير سالم، ولوحات الطبيعة الحية ١١ لوحة لم استمر فيها لعدم تقبل البيئة هذا النوع من الموضوعات، واللوحات التجريدية بلغت ١٢ أحياناً تستوحى من نماذج كالمفاتيح أو قلب قرن الفلفل وأحياناً تصاغ كالأشكال فى ذاتها أو أشكال ذات دلالات رمزية، واستصاغة هذا النوع ليس بالأمر الهين، إذ أن بعض الأعمال التجريدية قد تنتهى إلى خواء، وبعضها الآخر المحمل بالتجارب يستثير معانى نتيجة جوار الأشكال وتلاحمها وتنوع ألوانها وملامسها، وموضوع النيل عولج فى عشر لوحات عبر أزمنة مختلفة بدأت بالنص الطبيعى وتدرجت إلى المساحات ثم إلى المساحات الملمسية. وهناك ٦ لوحات للعناية بالجانب المعمارى صورت من الشرفة، أما شاطئ غزة فحظى بسبع محاولات بالألوان المائية أو الباستيل، وهناك أعمال متنوعة كثيرة.

ورحلة الإبداع بدأت بالاستسلام للطبيعة كما هو واضح فى لوحات على الشاطئ ٥٧×٧١ سم مائية، ١٩٤٤، حديقة الأسماك ٥٧×٧١ سم مائية ١٩٤٣ وفى حديقة الأسماك ٥٧×٧١ سم مائية ١٩٤٦ والشجرة المخيفة ٥٧×٧١ سم مائية ١٩٤٦ واسركاف ٥٥×٧٠ سم الذى صور بالقلم الرصاص ١٩٤٦ لكن كانت هذه هى الثقافة السائدة فى الأربعينات فى مصر ذروتها حسنى البنانى الذى كان يجيد نقل الطبيعة الريفية كالفتوغرافية الملونة وله أنصاره ومريدوه. لكنى أتوقف عند ذلك فالدراسة فى أمريكا زعزعت مبدأ النقل من الطبيعة وتركتنى فى حيرة مدة طويلة. وعند رؤية الديك رقم (١) شكل (٧) نجد أن الطبيعة موجودة ولكنها بطريقة رمزية تعبيرية تختلف عن المحاولات الأولى لنقل الشجر والصورة زيتية مقاس ٨٩×١١٥ سم أنتجت ١٩٨٨ كذلك الحال فى الصورة (٦) الديك رقم (٢) وهى زيتية مقاس ٨٩×١١٥ سم أنتجت عام ١٩٨٨. الاتجاه الرمزى والألوان

الملمسية هى الغالبة على التعبير ولذلك فإن الصورة تحمل مضامين أكثر من صور الأربعينات التى كنت أحاكى فيها الطبيعة فثمة ثقافة فنية قد نمت عبر زمان استغرق نصف قرن، ولذلك لم تعد رؤية الطبيعة غاية فى ذاتها إنها أصبحت مجرد مثير أولى يختلط بذكاء الإنسان وتأملاته وخياله وحساسيته، فاستجابته للون من باب التدرب على الاستجابة لقدرة الخالق الذى ملأ الكون بالألوان التى تعطى الحياة الثراء والمتعة، لكن الألوان كما يراها الفنان غير تلك التى تلوح للشخص العادى فى الطبيعة. إن الشخص العادى يرى الألوان كترابطات شرطية أى السماء زرقاء والأرض بنية أو خضراء والوجه أصفر مائل إلى الأهرة، لكن عين الفنان التى ترى الألوان تراها بصورة متحررة من هذا التلازم الشرطى فقد رأى الكسى فون جولنسكى (١٨٦٤-١٩٤١) الوجه أصفر ليمونى ورأى فرانز مارك (١٨٨٠-١٩١٦) الحصان أزرقًا أما چورچ رووه (١٨٧١-١٩٥٨) فرأى الوجه خليطًا من الأسود والأهرة، ورآه لودفج كرشنر (١٨٨٠-١٩٣٨) مجموعة من الأخضرات والبنفسجيات، ورآه ماكس بيكمان (١٨٨٤ - ١٩٥٠) درجات من البنى المحمر ورآه هنرى ماتيس (١٨٦٩-١٩٥٤) خليط من مجموعة ألوان فيها الأخضر والبمبى والأحمر ولذلك فإن الحقيقة اللونية لم تعد فتوغرافية، وإنما أصبحت مؤلفة بمحاولات لونية متعددة تحمل سحر التعبير وشخصية الفنان.

ووفقًا لهذه المفاهيم انتقل العلاج اللونى عند الفنان إلى ألوانه مؤلفة تعنى بالتعبير فى المقام الأول وألوان الديك شكل (٦)، (٧) مثل واضح على ذلك والحبكة تحتاج إلى تجريب كثير ظهر فى بيوت مكة وفى أشكال الحيوانات وفى الأسماك وأوراق الشجر.

الهوامش:

(١) انظر للكاتب «الفن وخداع الشهادات» الفن فى تربية الوجدان، القاهرة دار المعارف، ١٩٨١، ص ٥٥ يتبع.



شكل (٧) الديك رقم (١) - زيتية - مقاس ٨٩×١١٥سم ١٩٨٨

الفصل السادس

استجابة الجمهور

المعرض الأول بالمشاركة مع لطفى زكى

صالة جوتنبرج شارع قصر النيل - القاهرة ١٩٤٦/٤/٢٣

كان باكورة العرض المنفرد. وحضره كثير من أهل الرأى والفنانين المرموقين ونذكر منهم على سبيل التمثيل لا الحصر: حامد سعيد، إسماعيل القبانى، عبد العزيز القوصى، محمد حسن، محمد ناجى، محمد توفيق جاد، حسين يوسف أمين، سعيد الصدر، عبد العزيز فهيم، أمين الهنيدى، سيد عبد الرسول، طاهر الطناحى، عبد الله حجاج، سعد الخادم، كمال الشناوى، أحمد فتوح الرفاعى، ولفيف آخر من المهتمين بالفن التشكيلى، وفيما يلى قصاصات من سجلات المعرض.

مجهود مشكور ونتمنى لكم التقدم والنجاح.

يسرنى أن الأستاذين محمود البسيونى ولطفى زكى قد أتاحا الفرصة للجمهور بأن يرى ويتذوق أعمالاً فنية مبعثها الإخلاص الفنى المدعم بالإحساس المثقف.

٤٦/٤/٢٤

يسرنى مجهود الزميلين وأتمنى لهما النجاح المطرد.

٤٦/٤/٢٤

أرجو لكما كل نجاح.

دكتور زكي

أهنئ وأتمنى للزميلين اطراد التقدم والنجاح،

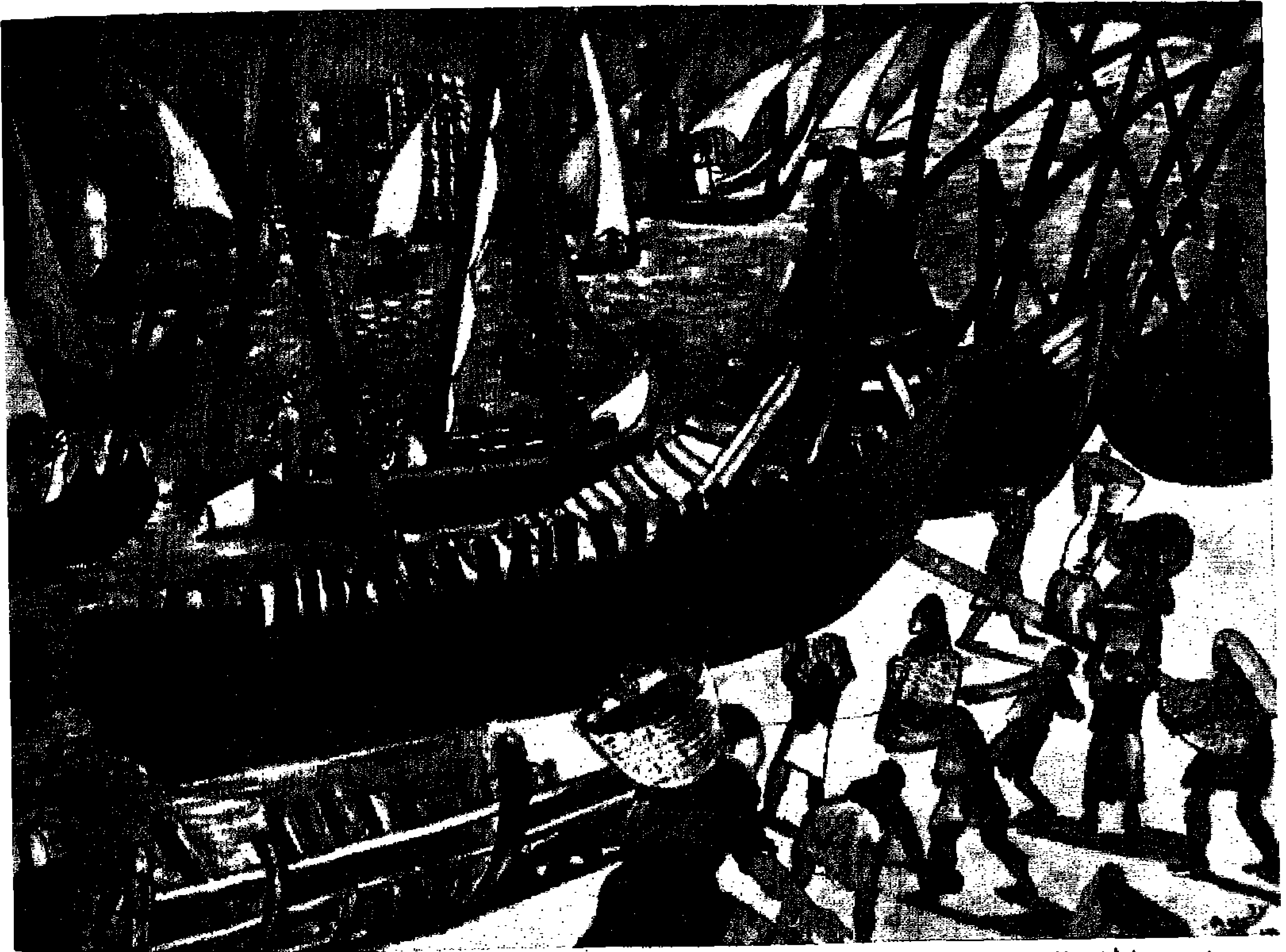
طريقة جديدة فى الفن نود لكم النجاح فيها.

أحيى الفن فيكما.

٢٦/٤/٤١

زرت معرض الأستاذين محمود البسيونى، ولطفى زكى، فأعجبت بنبوغهما فى فنهما ودراستهما للطبيعة. تلك الدراسة التى تدل على عمق وشاعرية وروحانية. وإنى أرجو أن أرى لهما قريبًا معرضًا لدراسة الحياة الاجتماعية، ويصور مشاكلنا العامة، ويدل على أن للفن رسالة فى الإصلاح الاجتماعى. وما ذلك عليهما ببعيد، فهما من خير الشباب المصرى الناهض المجاهد

٢٨/٤/٤٦



١ - شاطئ النيل ٥٧×٧١سم مائية ١٩٤٦

المعرض الثانى:

قاعة اخناتون – شارع قصر النيل القاهرة فى الفترة من ٨ إلى ١٩٦٨/٥/١٧ وقد افتتح المعرض نيابة عن الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة وكيل الوزارة الأستاذ حسن عبد المنعم وحضر المعرض عدد من المشتغلين بالفن التشكيلى وبالثقافة بوجه عام نذكر منهم على سبيل التمثيل لا الحصر الأسماء الآتية مع حفظ الألقاب: مصطفى عبد العزيز، محمد السيد عجاج، عبد القادر مختار، محمد عسل، قاسم حسين، يوسف غراب، حسين بيكار، منير سرحان، محمد كامل صديق، أحمد حجاب، زينب عبده، فتحى أحمد، ليلى علام، محروس أبو بكر، هدى صبرى، نادية خفاجى، محمود فرج، صوفى حبيب، ليلى السنديونى، عائشة درويش، نعمت السيد أحمد، منى كامل، مجدى عدوى، عبد الحميد حمدى، إحسان كامل، حامد نداء، محمد فتحى البكرى، وآخرون. وفيما يلى منتخبات مما كتبه الزوار فى دفتر المعرض.



٢ – بسمة الطبيعة ٤٠×٧٠ سم زيتية ١٩٦٨

الكلمة الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

وبالنيابة عن الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة شُرفت بافتتاح معرض الفنان الأستاذ الدكتور البسيونى فكأننى افتتحت معهدا من معاهد الفن التشكيلى ومتحفا فى متاحفه سيتنقل الإنسان فيه بكل حرص وهو لا يزيد أن ينتقل كلما استبدت به رؤيا فى هذه الرؤى الحالمة حينا المتجردة حينا آخر المحلقة جنبا ثالثا. انه لمن الصعب حقا أن يستطيع الإنسان مفارقة كل عمل من هذه الأعمال إلا ويساوره إحساس بلوعة الفرقة. ولا شك أن الفن الواضح فى أعمال الدكتور البسيونى ليست أمرًا مستغربًا وإنما هو دليل قائم على أستاذيته التى تنعكس بصدق على أعمال كما تنعكس باخلاص على إنتاج أبنائه وبناته من تمرس يديه.

مع أطيب التمنيات

١٩٦٨/٥/٨ — وكيل وزارة الثقافة

السيد الدكتور البسيونى

أسعدنى الحظ برؤية معرض سيادتكم وما ضم من قيم فنية جليلة قد رأيناها فى أستاذنا الجليل دائم الابتكار والبحث والتجديد.

والله يوفقكم فى رفع دور الفن فى المجتمع العربى.

تهنئة حارة.

١٢/٥/٦٨

السيد الدكتور البسيونى

أنا سعيدة بحضورى هذا المعرض وخصوصًا وأن عميد معهدى يمثلنى فيه مما يشرفنى فى جميع المجالات الفنية ويثبت جدارتنا جنبًا إلى جنب مع الكليات الفنية المختلفة فى الوطن.

والله يوفقكم وإلى الأمام دائمًا.

ليلى علام

معيدة بقسم الزخرفة

السيد الأستاذ الدكتور البسيونى

أود أن أذكر حقيقة هامة للتاريخ.. إنك إنسان تستغل كل وقتك بأحسن صورة ممكنة لا يعرف الكسل أو الملل أليك طريقًا وقد أثبت هذا المعرض روحك الشابة المنطلقة. ويسعدنى أن أرى الممارسة والخبرة الفنية وتكشف الحقائق بالإضافة إلى النظريات والأسس والمفاهيم التى تدرسونها...

ويخطئ من يظن أن الأجيال التى يخرجها المعهد هى وليدة نفسها ومجهودها الذاتى فقط.. بل هى وليدة سهر وجهد ليالى تكشفت فيها خبرات ومفاهيم لأناس كان من حسن حظنا أنهم كانوا – وما زالوا – أساتذتنا.

إن لغتى العربية ليست جيدة ولكن أقول بأبسط صورة أنه معرض ممتاز حقًا ومجهود جبار.

محسن ابو بكر

١٧/٥/٦٨

إلى عميدنا وأستاذنا الكبير

تهنئتى العظيمة بهذا المعرض العظيم...

لست مغاليا عندما أقول أننى لم أر معرضا مثل هذا خلال رؤيتى كثير من المعارض المصرية والأجنبية وقد وجدت علاجا للون والتكوين والموضوع وكل النواحى الفنية الحديثة مدعمة بالثقافة العالمية التى تربى جيلا فنيا جديدا

إلى الأمام أيها المربى الكبير.

شوقى صابر

بسم الله الرحمن الرحيم

أصالة نابعة من إحساس صادق.

إلى عميدنا وأستاذنا الفنان محمود البسيونى

لقد عاهدنا منك الثقافة الفنية وتعبيرك الجميل عن عناصر الطبيعة وذلك منك لعظيم.

بسم الله الرحمن الرحيم

أهنئكم على معرضكم الزاخر باللوحات العديدة ذات الاتجاهات المختلفة فإن دلت على شىء فإنها تدل على حس مرهف وفن رفيع. وأرجو الله أن يوفقكم فى رسالتكم المزدوجة

١٩٦٨/٥/١٢

بين اللوحات المتألقة التى تحدثنا بلغة مهذبة.. لا تخلو من دبلوماسية تتحاشى الإشارة النابية، وبين الأجواء الأسطورية التى توحى بها نظرة متعمقة فاحصة فى قطاعات النبات، والتى تطل من جوانب اللوحات كأنها عوالم غامضة تحملق فينا بنظرات متسائلة، وبين نبضات من الفكر الناضج، ونبضات تقابلها من قلب مرهف الحس... بين هذا وذاك يطالعنا الفنان الزميل الدكتور محمود البسيونى بمعرضه الأول، الذى يؤكد فيه قدراته الفنية كفنان ومربى، كما عودنا أن نلتقى معه فى كتاباته ومؤلفاته كعالم وباحث.

بسم الله الرحمن الرحيم

باسم زملائى أعضاء مدينة الفنون التشكيلية نقدم تقديرنا العميق للأعمال الفنية الرائدة.

محمد الطيب

الأستاذ الدكتور الفنان محمود البسيونى

حسبتك مربيًا فى مجال الثقافة الفنية وإذا بى أجدك فنانًا مرهف الحس ذواقًا لمكونات الجمال المستترة فى عناصر الطبيعة ومحتوياتها، تجيد الكشف كما تجيد التعبير بالأسلوب الحديث كما يجب أن يكون، فجمعت بين جمال الشكل ووضوح المضمون.

وما أحوج جمهورنا إلى مثل هذا الإنتاج الفنى الذى يسهل فهمه وتذوقه والاستمتاع به. وهكذا يكون دور الفن فى تثقيف الجماهير والارتقاء بحواسهم وأذواقهم.

فإلى الأمام أيها المربى الفنان مع خالص تهنئتى وإعجابى بنشاطك الخلاق فى كل مجالات الفن والتربية.

سمير سرحان

المعرض الثالث:

قاعة اخناتون شارع قصر النيل القاهرة من ٢/٢٣، إلى ١٩٧٢/٣/٢ وقد تفضل بافتتاح المعرض السيد الدكتور محمد عبد القادر حاتم نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة والإعلام، وحضر المعرض لفيف من المشتغلين بالفن التشكيلى وبالثقافة نذكر منهم على سبيل التمثيل لا الحصر مع حفظ الألقاب: فريد الديب، محمد نبيل عبد الحميد، صوفى حبيب، فكرى محمد عكاشة، بدر الدين أبو غازى، أحمد حجاب، محمد كامل، إبراهيم جوهر، تحية كامل، محمد هيكل، ثريا عبد الرسول، سادات عباس سليم، عبلة حنفى، أحمد عبد الحفيظ، عبد العظيم الفرجانى، محمد حامد، عز الدين حمودة، فتحى أحمد، عبد الرحمن مراد، حسين بيكار، مختار العطار، سمير عزت، محمد قطب إبراهيم، مصطفى مهدى، حسين حسن حسين، على السويسى، عبد العزيز فريد، سليم الأسيوطى، سهام الطوبى، الحسين فوزى، رشاد سعيد، مفيد جيد، عقيلة حنفى، هشام قدرى، صلاح أبو سيف، إبراهيم قنديل، شفيق مترى، عباس شهدى، جمال رفعت لمعى، دودو البحيرى، نوال أبو بكر، فوقية البكرى، ڤينيس عياد، عبد الغنى مختار، يوسف غراب، كوكب يوسف، سيد عبد الرسول، سعد كامل، حسيب عيسى، مادلين تادرس، ناجى مصطفى كمال، على كامل الديب، قدرية حسين، وكثيرون تظهر وجوههم فى الصور الفتوغرافية ولكنهم لم يدونوا أسماءهم. وعدد كبير من الطلبة والطالبات الذين يدرسون التربية الفنية أو الفن. وفيما يلى قصاصات من كتابات نخبة من الزوار.



٣ - تقارب ٦٠×٨٠سم زيتية ١٩٧١

بسم الله الرحمن الرحيم

٢٣-٢-١٩٧٢

الكلمة الافتتاحية للمعرض

للسيد الدكتور/ محمد عبدالقادر حاتم نائب رئيس الوزراء
ووزير الثقافة والاعلام

يسعدنى كل السعادة أن أشاهد هذا المعرض الفنى الرائع، وهذه الأفكار الفنية البديعة الجميلة.. لا يسعنى إلا أن أبدى إعجابى لأستاذ قدير وفنى عظيم.

٢٢/٢/١٩٧٢

معرض أهميته فى تميزه وما يحفل به من تجارب الفنان المعاصر وقدرته على تناول الموضوع الواحد بفكر وإحساس نافذ وإبداع رؤى مختلفة ومتنوعة من ذات الموضوع... وهو فى هذا يتلاقى مع منطق الفن المعاصر فى تناوله أشياء الحياة العادية وإعادة خلقها خلقا جديدًا من عالم الفنان ومن إيحاء العصر.

تهنئتى للصديق الفنان الدكتور محمود البسيونى مع تمنياتى له بخطى جديدة فى مجالات فتح فيها بهذا المعرض طريقًا لإبداعه.

٢٢/٢/١٩٧٢

إذا ما تأملنا الأعمال الجديدة للدكتور البسيونى وهى غنية لا يمكننا إلا أن نعبر عما أحسسنا به من تفاعلات فنية مختلفة ظهرت جلية وفرضت وجودها على مشاعرنا.

فمثلا نجد التكوينات البنائية الجديدة سواء فى التكوين أو التوزيع أو المساحة أو الخط أو اللون وهو اتجاه جديد.

وتظهر أكثر فى لوحات ٨، ٣٣. كما نحس بالإيقاع المساحى والخطى جليا مما أعطى ترديدا منغما جميلاً فى بعض اللوحات وديناميكية فيها تنويع من اللون والمعنى والخط كما فى الأشكال ٩، ٣١، ٣٣. أم عن الترديد المساحى واللونى البديع اللذان ظهرا فى لوحات ٢، ٤، ٣١ فيعتبرا خطوة جديدة أخرى فى الأعمال الجديدة التى قدمها لنا الفنان الدكتور.

وأما عن الاسكتشات البديعة فقد بهرنا بالإحساس الجارف الذى يغمرها سواء من حيث التكوين أو الإيقاع أو الخط أو المفهوم كما امتازت بنوع فريد من التجريد الذى يشعرنا ببساطة الأطفال الغير متعمدة فى بعض منها وبتمكن الفنان المميز فى البعض الآخر.

وأنا إذ أهنئ الدكتور بالمعرض الجديد نهنئ فيه أنفسنا.

أستاذى الفاضل / دكتور محمود البسيونى

أولاً: ألف مبروك لمعرضكم هذا وأحب بعد ذلك أن أسجل انطباعاتى

«إن الجمال فى الفن يكمن فى الشعور بالانطلاق» وهذا ما شعرت به عند رؤيتى للمعرض ككل.

فهذه التجربة الفنية أو هذا البحث الفنى بمعنى أدق استمرار فنى للأبحاث السابقة لكم.

«وفى الحقيقة إن أى لوحة تصوير قبل أن تعبر عن شخص أو ماعز أو شكل ما فى واقعنا المحيط بنا هى مجموعة من البقع اللونية والخطوط متفاعلة مع بعضها فى ديناميكية لتخلق لنا فى النهاية هذه القيم التعبيرية الجمالية.

فمن أهم القيم الفنية المميزة لهذه الأعمال والبارزة فى نفس الوقت الإيقاع اللونى - الإيقاع الخطى - الإيقاع الشكلى - الإيقاع الكلى للصورة.

كذلك القيم التعبيرية التى لا تنفصل عن الشكل أو القيم الفنية فنحس بالالتفاف والترابط والتعاون - والصداقة والاهتمام - والتضامن - والتقارب والتباعد. وهذا ما نعيش فيه فى البيئة الاجتماعية.

واختتم بعضا من انطباعاتى عن معرضكم آملا وأرجو من الله أن يوفقكم وإلى التقدم باستمرار.

معرض الأستاذ الدكتور البسيونى هذه المرة هو محاولة لعلاج التصادم بين الزخرفة والفورم المجسم.
والزميل الدكتور بمحاولاته فى هذا المجال قد فتح الباب عريضا للمواءمة بين الأدوار التعبيرية للأشكال.

وأعتقد أننا سنرى فى المعرض القادم تغلب إحدى هذه القوى فى الصراع القائم داخل نفس الفنان.

عز الدين حموده
المستشار الثقافى لسفارة سورية
القاهرة فى ٢٤/٢/١٩٧٢

أستاذى الفنان د. البسيونى

لقد بهرنى معرضكم ولمست فيه أستاذيتكم فألف مبروك وإلى مزيد.

فتحى أحمد
٢٤/٢/١٩٧٢

صفاء وجمال وإبداع كعهدى بك دائمًا فنان عملاق فنك من قلبك الصافى ومن روحك الشفاف.

عبد الرحمن مرا ٢٩/٢/٦٧

السيد الأستاذ الفنان دكتور بسيونى

أهنئكم على هذا المجهود البادى فى أعمالك، وكنت أتمنى وقد تعدد الاتجاهات والمدارس الفنية اليوم وعاد الهواة من غير المتخصصين يجدون صعوبة بالغة فى فنهم، وفهم التيارات الجارية فى الفنون التشكيلية، فيا حبذا لو أن كل فنان تشكيلى يقيم معرضا خاصا به One-man show ، كان يطبع فزلكة موجزة يبين فيها مذهبه الفنى ويضرب أمثلة بالصورة أو الصور التى تساير أكثر من غيرها مدرسته ومذهبه وفنه وأسلوبه، وأنى لأعتقد أن بهذه الإضافة يؤدى أعظم خدمة وأكبر فائدة للجمهور الذواق، الذى يريد أن يعرف ثم يتذوق وكل معرض وأنتم بخير وشكراً.

أخذت بالموضوع الواسع حول حركات وخطوط وعيون الماعز.

وهذه الرؤية جديرة بالإحاطة.. وبإعادة العرض لها مستقلة لتأخذ حقها فى التعبير والإضافة.

وهذه الرؤية هى أيضًا إحدى الرؤى التى نبحث عنها فى محيط البيئة - تسكن فينا - ولكن قليلا ما تنكشف صورها - وتحيط بنا - وقليلا ما نراها.

وأهنى صاحب الرؤيا بتوفيقه الكبير.

أعجبنى مراحلك الثلاث والرمزية الجميلة التى عبرت بها وخصوصا عالم الصحراء والماعز والرؤيا التى تحيط بها وفيها وألوانها الجميلة والبحث الجاد فى الفورم وأنى أحس أن بعض اللوحات لو نفذت بطريقة تطبيقية فإنها ستكون موفقة

وإنى أهنئك على عالم الألوان الجميل وأنغامه الرائعة فلك تمنياتى بالنجاح.

تجربة هذا المعرض

من ١٩٧٢/٢/٢٣ حتى ١٩٧٢/٣/٢

بعد أن عدت باللوحات إلى المنزل وانتهى المعرض وانتهى الجدل حوله يجدر بى أن ألخص الخبرة التى مرت بى للاستفادة منها فى المعرض القادم.

أولاً: الجمهور اختلف على اللوحات ولا يجب التمسك بصورة لهذا الجمهور يتقيد بها الفنان - صورة مسبقة تقيد إنتاجه. يجب على الفنان أن ينطلق فى رحاب الابتكار بدون قيود، ويخلق أعماله. لا يجب عليه أن يقلق فيما إذا كانت ستنجح أم ستفشل، فهناك من سيراها وهناك من سيتعذر عليه رؤيتها.

ثانيًا: يحسن أن يسيطر على العرض القادم فكرة واحدة موحدة وتخطط مقاسات اللوح بحيث تسمح بالترتيب التجريبى ولتجنب المتناقضات التى تخلقها المقاسات والأحجام فلم يسهل فى إقامة هذا المعرض التوفيق بين الفكرة وتسلسلها زمنيا وبين شكل اللوحات وأحجامها وألوانها.

ثالثًا: يجب أن أعد مقدما كتالوجًا فيه مجموعة من الصور وبه مقدمة عن الفكرة المعروضة حتى يتيح للشخص العادى فهم المعروض.

رابعًا: يمكن وضع لافتات توضح فى سطور قليلة أنواع التجارب المعروضة على أن تكون بخط جميل.

خامسًا: يجب حصر من ترسل لهم الدعاوى قبلها بعشرة أيام حتى نضمن الجمهور الذى يهمنا أن يرى المعرض.

سادسًا: لابد من حصر النقاد الصحفيين والاتصال بهم بخطاب خاص وكتالوج ومجموعة من الصور، ويا حبذا لو فنجان شاى قبل الافتتاح.

سابعًا: صالة اخناتون رغم الاقبال عليها ومكانها الاستراتيجى إلا أن تركيبها يحجب الصور - ويجب أن تكون هناك صالة لا تحجبها الأعمدة.

ثامنًا: تنظيم الندوة هام ومفيد لكنها يجب أن تدور حول نقط يناقشها الجالسون بعد عرض الفنان لهذه النقط.

تاسعًا: يحسن تدريب مجموعة من الطلبة أو المعيدين يتناوبون شرح الأعمال للجمهور وخاصة التى تستعصى عليه الأعمال.

عاشرًا: لابد أن يكون هناك تفكير جدى لتحويل بعض الأفكار إلى جوبلان وعرضها مع الأعمال الفنية.

حادى عشر: يعتبر هذا المعرض قد حقق نجاحًا للأسباب الآتية:

(أ) قام بزيارته ما لا يقل عن ١٠٠٠ زائر وزائرة (٥٠٠ منهم فى اليوم الأول وحده)

(ب) حرك اهتمامًا بالنسبة للطلبة.

(جـ) حرك اهتمامًا بالنسبة للنقاد (البرنامج الثانى) وجريدة المساء.

(د) آثار بعض الفنانين حتى جاءوا مرات إلى المعرض لتفهم تفاصيله.

(هـ) اعترف الكثيرون بالمفاجأة التى جاءت بها خطوة الماعز الجديدة.

(و) كشف عن أن المتحرر فى الرؤية قد يكون من الجمهور وقد يكون من قسم الحفر أما الذى يرى أنه متخصص تصوير فكثيرا ما تعوقه تدريباته القديمة عن الرؤية الجديدة.

(ز) كانت الندوة مثيرة لكثير من النقاط حول المعرض ناشد البعض الاستمرار فى مزيد من التكشف، ربط البعض بين تعبيرات الماعز وحالة القلق وعدم الاستقرار التى نواجهها فى حياتنا وفى العالم. كشف البعض عن أهمية العين والقرن فى التعبير والدلالات الرمزية وراءها. اختلف البعض بين تأكيد التغير والثبات فى اللوحات بحيث يكون لها محور واحد. ربط البعض بين سعادة الفنان وطلاقة تعبيره ووهج ألوانه.

ثانى عشر: زار المعرض أفواج من طلبة المعهد بصحبة بعض المعيدين للدارسة

وجاءت أفواج من الجامعة الأمريكية، بوحى من أستاذهم وكانوا يتساءلون عن المعروضات.

ثالث عشر: أكد البعض المنهج العلمى الذى اتبع فى المعرض وانتاج كل صوره يؤلف الفنان كتبه. ولقد آثار اهتمام نائب رئيس الوزراء للثقافة والاعلام كتب المؤلف.

رابع عشر: كانت الكتالوجات شحيحة ويجب زيادة طبع ما لا يقل عن ١٠٠٠ نسخة ولوحظ أن تصميم الكتالوج هذه المرة أفضل من المرة السابقة.

خامس عشر: شبه البعض لوحة كباريه بأعمال أنسور.

سادس عشر: لوحة الماعز السوداء (٤ - حركات ولعب) والزرقاء (٥ - تكتل) نالتا أعجابا شديدًا - كذلك السمكة والقرع.

وختامًا أود أن يستمر الإلهام لمعالجات أكثر ابتكارًا.

المعرض الرابع: قاعة الفنون الجميلة بباب اللوق - القاهرة فى الفترة من ١٩٧٤/٢/١٨ - ١٩٧٤/٢/٢٨. قام بافتتاح المعرض نيابة عن يوسف السباعى وزير الثقافة الأستاذ حسن عبد المنعم وكيل الوزارة، وحضر المعرض لفيف من المشتغلين بالفنون التشكيلية والثقافة العامة نذكر منهم على سبيل التمثيل لا الحصر مع حفظ الألقاب: أبو صالح الألفى، عبد الرزاق صدقى، صوفى حبيب، جمال لمعى، بهاء غشم، اسامة البسيونى، احمد حجاب، سهير اسحق، سناء على، سيد عبد الرسول، محجب الفيل، عباس شهدى، محمد جلال الخولى، احمد عامر، ثريا عبد الرسول، الحسين فوزى، تحية كامل، لطفى محمد زكى، محمد حمدى خميس، محمد الحنفى عبد المجيد، عبد العظيم الفرجانى، سلوى شعبان، صبحى الشارونى، محفوظ صليب، احمد مرسى، عز الدين حمودة، حسنى محمد السيد احمد، نعمت



٤ - انطلاقة ١٠٠×١٠٠سم زيتية ١٩٧٣

اسماعيل علام، إيمان سيد توفيق، زينب احمد أمين، يوسف الشاروني، محمد عمارة، محمدكامل ليلة، عبد الحميد الدواخلي، صفاء دياب، جاذبية سرى، عبد الغنى الشال، يحيى أبو حمدة، ليلى السنديونى، حسن حشمت، فتح الباب عبد الحليم، وغيرهم كثيرون.

بسم الله الرحمن الرحيم

بالإنابة عن الأستاذ يوسف السباعى وزير الثقافة شرفت بافتتاح معرض الفنان العميد الدكتور البسيونى. وقد أحسست أننى أتنقل فى مساحة لا محدودة بين هذه الرؤى الفنية التى يجتمع فيها التشكيل مع التعبير مع التجريد فى ملحمة تؤكد استاذية الفنان. ولقد حاولت أن التقط الأنفاس فى هذه الرحلة المدهشة بين تراث عريق من الفن المصرى القديم إلى الفن الإسلامى ومعابر الفن القبطى فلم استطع أن أشفى احساسى بالمتعة الخالصة لهذا الحل الموفق بين التجريد والتنغيم إلى حدود المعقول والمفهوم. وليس هذا بغريب على الفنان البسيونى الذى استطاع أن يؤلف بين العلم والموهبة.

مع أطيب تمنياتى..

١٨/٧/١٩٧٤

أعجبت بضخامة الإنتاج وما احتواه من تنويع فى الأساليب فى هذا المعرض. ويتميز الانتاج الفنى برسوخ التكوينات التى تقرب فن النحت إلى فن التصوير.. فألف مبروك.

مع خالص تهانئى..

٢٠/٢/٧٤

إن تفاعل الفنان مع الطبيعة وحواره الصامت والدائب معها من أجل الوصول إلى موجودات فنية تستطيع أن تنقل فكر الفنان وفلسفته وتعكس فى نفس الوقت أحلامه وأحلام مجتمعه.. تتضح فى أعمال أستاذى الدكتور البسيونى...

٢٠/٢/١٩٧٤

الفنان.. الأستاذ الدكتور/ محمود البسيونى

إنه من أسعد لحظاتى أن أخاطبكم كفنان فى معرضك الرابع الكبير وليس من منطق استاذى الذى أدين له بالكثير ولكن من منطق الفن الذى عشناه معكم... وأود أن أسجل اعجابى بهذه القدرة الخلاقة التى استلهمت البيئة المصرية بما فيها من علاقة رحمة بين الإنسان والمخلوقات الأخرى وكانت تلك العلاقة وهذا التعاطف مع تلك الكائنات الحية غمار تجربة كبرى عشتها وتبينتها درجة وراء أخرى حتى فى مراحلك الأولى إلى المرحلة الثانية من النبات فى المرحلة الأولى إلى الحيوان فى المرحلة الثانية إلى العلاقة التشكيلية الحية المتحركة فى المرحلة الثالثة وتوصلت بتلك التجربة بإصرار إلى منطق تشكيلى مقنع حوَّل العيون إلى محاور تدور حولها خطوط الأيدى والأرجل فى قدرة فائقة على التوفيق بين أشد الألوان تضاربًا..

ولا يفوتنى أن أنوه إلى المرحلة التى غلب عليها اللون الأبيض فى أعمالكم والتى مُثلت فى المعرض بأربعة لوحات رائدة تحكى قيمة اللون الأبيض الذى تكن له احترامًا فى جميع الأعمال فى المرحلة الوسطى والأخيرة.

وأعجبنى كثير من اللوحات التى أصبحت علاقة معمارية من الخطوط المتقاطعة تحمل قوة التسطيح لتوفيق العلاقة العضوية والهندسية..

بكل فخر واعزاز اهنئكم.

وإلى الأمام مع توفيق الله ورعايته.

٢٠-٢-٧٤

الأستاذ الدكتور محمود البسيونى

الإيقاع فى المساحة والخط - التجاوب باللون والمجادلة به - الإحساس الأسرى فى المجموعات - عملية البناء الفنى التى تتسم بالجدة والابتكار - الاحساس بالجرأة والجسارة فى وضع مساحة أو عدة خطوط تعمل نوع من contrast أو الضد لبقية المساحات أو الخطوط - التنغيم المرئى فى كثير من الموضوعات والحس المرهف فى بعض مواقع صغيرة يتعمد الفنان أن يغطيها ببعض خبطات باللون الـ vivid كما يكون يحاول أن يخفى شعور مكنون عنده - هذه بعض من لمحات يشعر بها الرائى لأول وهلة لأعمال الفنان. وبالنظرة الثانية يمكن أن نحلل شخصيته كفنان فنجد فيها نوعًا من الرقة المضغومة بالجرأة فى اللون والمساحة والخط - والمواضيع تشعر الرائى بالاحساس بالأسرة وذلك فى عملية التجميع والالتفاف والتمركز.

مسألة العيون هى مشكلة تعرض لها الفنان وتعرض بجرأة وبجدة لم يسبقه فيها أحد، ثم هو تلمسها وتحسس كثير من بواطن جمالياتها وتعمد أن يعبر عنها بأكثر من طريقة وقد أحسسنا بالعيون كالدرر فى عديد من اللوحات.

الإحساس بالحيوان وبالتكوين التجريدى له ليس من السهولة بمكان وقد اعطى الفنان بطريقة تعبيره عن الحيوانات للرائى احساسا بعملية ابتكارية فى شكل الحيوان تذكرنا بما كان يقوم به الفنان الإسلامى من تحويرات وتجريدات وتجديدات فى شكل الحيوانات.

وفى الطيور يعطينا الفنان شعورا جارفا بشغف الفنان بالطيور وبالذات الحمام أو البط أى الطائر الضعيف المسالم.. ثم تحس فى بعضها كأنها تزعق منادية للطعام وفى أخرى كأنها تقهقه وفى كل صورة تعطينا احساسا مخالفا.

والرؤية لأعمال الفنان تتنوع إذا ما نظرنا إليها من قرب عما إذا نظرنا إليها من بعد وكأننا أمام أعمال جديدة كلية..

المعرض عموما يصور تطور لأعمال الفنان فى مراحل مختلفة وأكثر ما يعجبنى الاستكشافات الأساسية حيث نجد كثيرا من التلقائية فى التكوين والابتكار فى التوزيع وتنوع فى الترديد الخطى.

أرجو أن أكون عبرت قليلا عما رأيت من أعمال من الصعوبة بمكان أن أعبر عنها بالكتابة حيث انها ليست صنعتى..

ثريا عبد الرسول

المؤتمر العالمى للتربية الفنية ١٩٧٤

أستاذنا الفاضل دكتور/ محمود البسيونى

قبل قدومى إلى المعرض كانت هناك أراء عديدة لم تكن فى صف المعرض. وكان حضورى له خلفية معينة تكون من خلال بعض الآراء التى استطيع أن أقول الآن انها يجانبها الصواب إلى حد كبير.. وذلك بعد مشاهدتى الأولى للمعرض.

الواقع أنك قد اتحت لنا الفرصة بهذا المعرض الكبير المتنوع لمراحل متعددة من أعمالك الفنية ان نقف على

طراز وشخصية فنية لها أصالتها وفرديتها. الواقع ان الحقيقة التى يثبتها المعرض، انك خلال رحلة طويلة من العمل والدراسة الجادة استطعت ان تقدم لنا أعمالاً فنية على مستوى عالى من حيث البناء الفنى والسهولة والبساطة المتناهية فى معالجة الأفكار. ولكن لى رأى خاص تجاه بعض الأعمال. وقبل أن أعرض هذا الرأى أود أن أذكر شىء هام. أقوله بناء على مشاهداتى المتواضعة لبعض المتاحف العالمية، ومرتبط بالآراء التى سمعتها عن اعمالك قبل حضورى اليوم، إن كل هذه الآراء كان مبنية على أن العمل يجب ان يكون على قدر كبير من الاتقان الحرفى فى استخدام اللون... إلخ. ان أعظم الأعمال التى كانت لها أثر فى الحركة الفنية العالمية، لم يكن فيها ذلك القدر من الحرفية الأكاديمية التى يقصدونها أصحاب تلك الأراء. بقدر ما كانت تحمل من الفكر المتطور السباق. لا أجامل إذا قلت ان بعض أعمالك تقترب من ذلك المستوى إلى حد كبير. والواقع انى أرى محاولة للوصول إلى معاصرة لأحدث ما وصلت إليه الاتجاهات الفنية من خلال تجارب محلية، ومن خلال دراسات من البيئة المصرية. ربما تصل هذه المحاولات إلى اضافات فنية على مستوى أكبر من المحلية، هذا ما نرجوه..

لى بعض الملاحظات تتضح فيا يلى:

واضح فى أعمالك اهتمامك الشديد بالرمز. وقد بلغ هذا الرمز أكمل مراحله فى بعض الأعمال التى جاءت تحت اسم دراسات وفى بعض الأعمال الكبيرة. وهناك مجموعة من الأعمال فى نهاية العرض بها استفادة وتلخيص كبير للرموز التى تناولتها فى الأعمال السابقة، إلا أن بعض هذه الأعمال كان يظهر فيها آثار الرمز بشكل يربك بناء العمل، الذى أحس أن عدم وجوده بهذا التركيز كان سيكسب البناء قوة أكبر. ان التردد فى التخلص من الرمز قلل من شأن بعض الأعمال. وأعتقد ان تفكيرك متجها إلى التخلص أو الاستفادة من الخبرة السابقة فى أعمال تتجه إلى أحدث ما وصل إليه الفكر الفنى المتمثل فى اتجاه «الاوب آرت».

لا أستطيع فى النهاية إلا أن أقدم لسيادتك شكرى قبل تهنئتى لما قدمته لنا من أعمال أفدتنا كثيراً.

محفوظ صليب

انها لمجموعة فنية وتربط الرائى الى خيال اللا وعى حتى يتواجد مع موسيقى اتته من وراء الحاجب الذى يفصل بين الواقع والخيال.

أحببت الكثير من هذه المجموعة التى ان دلت على شىء فهى تدل على القوة والمزاج الحاد، فيها ضربات تهز المشاعر وارتباط فى التكتل يجمع بين الجمال والحلم التائه فى أغوار أفكار النائم الذى يحلم بحبيبه.. إنى أرى أن المجموعة يصعب أن نفككها عن المعارض السابقة فهى امتداد لها ولكنها وصلت إلى حد الإعجاب والحب..

١٩٧٤/٢/٢٠

لا يسعنى إلا أن أهنئ الدكتور محمود البسيونى على هذا الفيض الكبير من العمل الفنى الذى يعبر عن مراحل مختلفة من حياته الفنية..

أعجبنى الكثير من هذه اللوحات فيها الفكرة الواضحة مع توزيع جميل للمساحات وعلاقتها بالألوان.. والاتزان الذى يعبر عن شخصية الفنان.

وأقول فنان فعلا برغم العمل المضنى الذى يقوم به طوال عمله اليومى..

فإلى الأمام بالتوفيق والنجاح - وألف مبروك.

١٩٧٤/٢/٢٠

سعدت اليوم بزيارة معرض الأستاذ الفنان الدكتور محمود البسيونى.. وكما سعدت بما رأيت من فن جميل وفكر عميق، فقد سعدت كذلك بشرح الأستاذ الدكتور بالكشف عما وراء لوحاته فى أفكار ومعانى مستوحاة من واقع الحياة، إنه مجهود رائع يمثل تطور أفكار ومراحل حياة الأستاذ الجليل .. إننى أتمنى له كل توفيق، وكل تقدم، وأرجو أن يواصل أعماله الفنية القيمة ويسرنى أن أقدم له بأية مساعدة ممكنة لكى يقوم بما يريد تحقيقه فى المجال الفنى من أعمال سواء فى داخل البلاد أو خارجها ليقف الآخرون.. على انتاجنا الفنى المشرف.

حضرة الفنان الكبير.. محمود البسيونى

تحية لك من قلبى لمعروضاتك ولوحاتك الفنية المعبرة..

لقد أحسست أنك إنسان تمتلأ بكل الأحاسيس والمشاعر الرقيقة ولقد شعرت بها من خلال لوحاتك التى تعبر عن الطيور.. إنها لمسة رقيقة من فنان قدير متنوع - متمكن من فنه ومن قدرته على ترجمة كل أحاسيسه فى شتى الموضوعات بكل صدق وأمانة..

وإنى لأهنئك على قدرتك فى صياغة موضوعاتك.. وأحيى فيك ثورتك الخصبة على الألوان الرائعة التى امتعت بها نظرى.. فشكرًا لك - وأتمنى أن أرى لك المزيد من اللوحات - فنحن الناشئة نريد أن تمتلأ أعيننا بكثير من الفن الجيد.. فخبرات الكبار وقدرتهم هى عوننا لنشق طريقنا الجديد وكلنا أمل فى استفادتنا من أساتذتنا وفنانينا الكبار..

مع تمنياتى الطيبة بالتوفيق.

تهية محمد

طالبة بالمعهد العالى للتربية الفنية

أستاذنا الكبير الدكتور البسيونى

سرنا وأسعدنا أن نستمتع برؤية أعمالكم الفنية جملة وتفصيلا موضحة التاريخ الفنى للفنان ونضوج اعماله بشكل متكامل أمام أعيننا فى إيقاعات تردد شخصية الفنان وفرديته وما وراءها من بحث طويل وعميق.. خالقا لنا عالما جديدا من نغمات ذاتية تحوى الفن والثقافة معا والدراية لكل ما وراءها من خبرة ومقدرة الأستاذ.. وتتجلى هذه المقدرة فى أعمالكم الأخيرة التى هى قمة لكمال الفن لطريقكم مع تمنياتنا وأملنا فى أن نسعد دائما بهذا اللقاء الفنى الكبير..

ليلى السنهورى

المعرض الخامس:

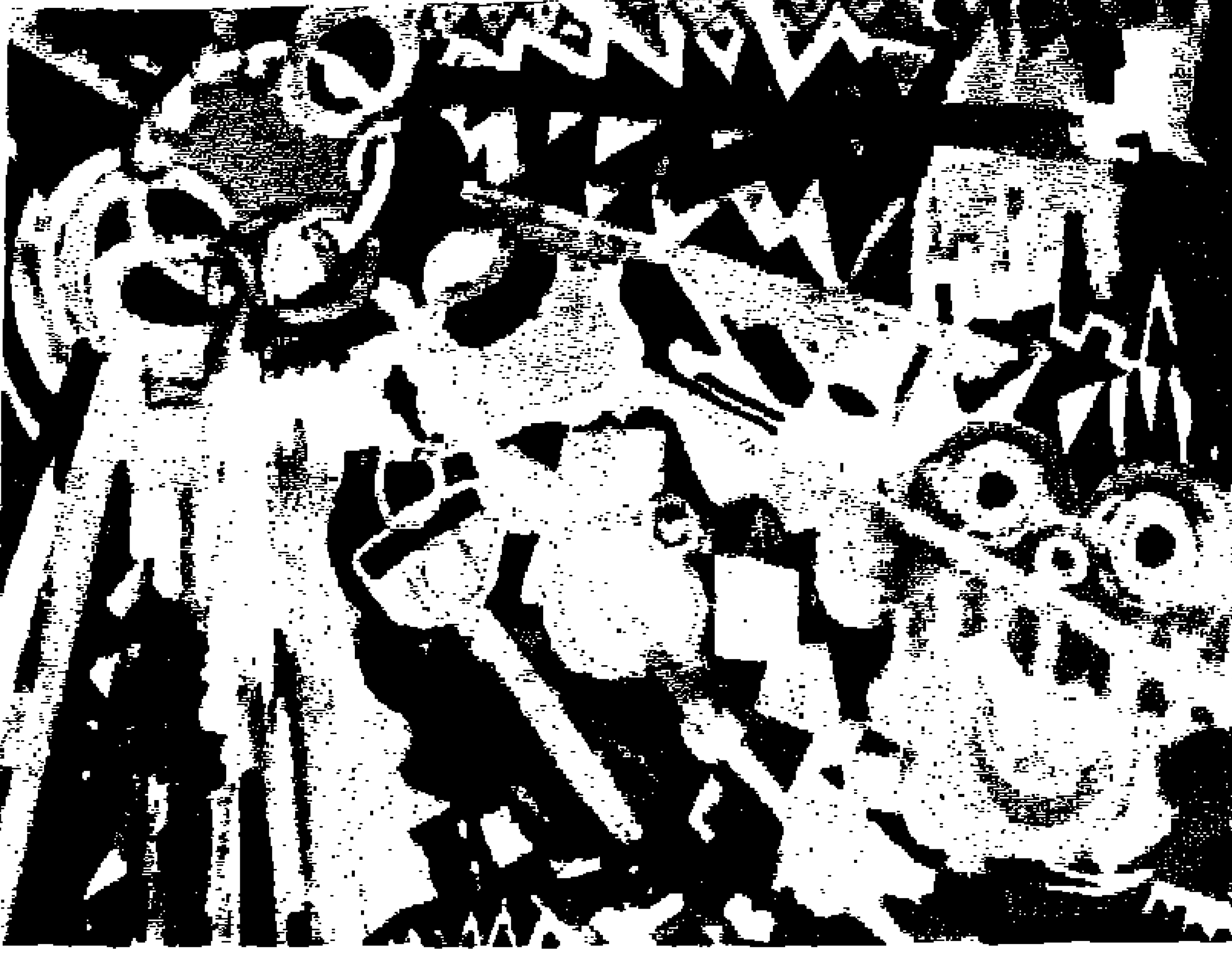
فندق الخليج، الدوحة/ قطر فى الفترة من ١١ - ٤ - ١٩٨٤ حتى ١٨ - ٤ - ١٩٨٤ تفضل بافتتاحه نيابة عن وزير الإعلام القطرى الأستاذ عيسى غانم الكوارى، وكيل وزارة الإعلام الأستاذ محمد عبد الرحمن الخليفى وحضر المعرض لفيف من السياسيين وأساتذة الجامعة والملحقين الثقافيين ونذكر من بينهم على سبيل التمثيل لا الحصر السادة الأساتذة مع حفظ الألقاب: وزير مفوض محمود مهدى على رئيس قسم رعاية المصالح المصرية، ا. د. محمد إبراهيم كاظم رئيس جامعة قطر، سفير تركيا السيد اوستن دونجهان، ا. د. صلاح جوهر عميد كلية التربية، ا. د. كمال المصرى، محمد حسب الله، ا. م. د. نبيل الحسينى، محمد سعيد التونى، ا. د. جابر عبد الحميد جابر وكيل جامعة قطر، ا. د. خيرى كاظم عميد كلية التربية.

كلمة الافتتاح

لقد تشرفت أن أكون قد شاركت زميل لنا فى الفن التشكيلى والذى نعتبره من الأساتذة الأفاضل والذى سيقدم للفن القطرى الكثير من اللمسات الطيبة والتى ستثرى فننا العربى والإسلامى، وسيكون مدرسة يحتذى به لصقل المواهب القطرية الشابة..

تحية اكبار لأستاذنا العربى الأستاذ البسيونى.

١١/٤/١٩٨٤



٥ - مفاتيح ٣٥×٥٠ سم اكريلك ١٩٨١

لقد سعدت بحضور افتتاح معرض الأستاذ الفنان الدكتور البسيونى.. الذى كان له مذاق فنى متميز وشامل كان مثار اعجاب وتقدير الجميع.. وانه لمن دواعى الفخر أن يكون الدكتور الفنان العربى المعروف بجهده الطيب رسولا لتوطيد العلاقات بين الشقيقين المصرى والقطرى مع تمنياتى لسيادته بدوام التوفيق فى أداء رسالته..

[illegible]

[illegible]

أسعدنى أن أحضر هذا المعرض الفنى بألوانه وأفكاره وتعبيراته وتراكيبه. وهذا الأسلوب التشكيلى الأصيل وهو يعبر عن معان أصيلة إنما يضيف إلى ثراء الحياة ثروة وحيوية لا تحد.

وإن مهمة الثقافة فى المستوى الجامعى والجماهيرى معاً أن تفتح الأبواب والآفاق. وآمل أن يكون معرضنا قد حقق كلا من هذه الأهداف..

وفقكم الله وسدد خطاكم وجعل لكم من أمركم رشدا..

[illegible]

It was certainly a distinct delight for all those who were present to-day at the opening, to watch with great admiration the works of a great artist in the person of Dr. Bassiouny. I thank him and the Ministry of Information for giving us this opportunity.

[signature]

Ambassador of Turkey

سفير تركيا السيد اوستن دونجهان
فى دولة قطر

بسم الله الرحم الرحيم

الأستاذ والمعلم والفنان والوالد والصديق الأستاذ الدكتور محمود البسيونى

بكل الإعجاب والتقدير شاهدت معرضكم.. وبكل الصدق لمست فيه الجهد المبذول تتوجها الخبرة الطويلة إلى جانب الدراسات العلمية والأكاديمية.. فكان بحق عرضا للوحات تتسم بالابداع الفنى والفكرى.. هذا ليس بشيء مستبعد على من علّم أجيال الفن وأصوله ومبادئه.. تمنياتى الصادقة بمزيد من التوفيق.. وإلى لقاء مع معارض أخرى قادمة بإذن الله..

والله يبارك لك كل خطواتك.

فوزي [illegible]

جامعة قطر - كلية التربية

كل إنتاجك المعروض بالدوحة (١٩٨٤) يدل على إحساس مرهف وتعبير إنسان وفنان قدير.. نفع الله بك الفن.. ونفع بالفن الأجيال المستقبلة من المشتغلين بالتربية الفنية..

مع خالص تمنياتى.

١٩٨٤/٤/١٢

إن المتأمل فى هذا المعرض العريق فى تركيباته المعمارية والفنية يمكن بسهولة التعرف على مدى ما وصل إليه أستاذنا الكبير الدكتور البسيونى من أصالة وخبرة فنية عريضة إن دلت فإنما تدل على رغبة فى نشر الوعى الفنى فى البيئة القطرية.. هذا وأرجو أن تتاح لى الفرصة مرة أخرى لزيارة المعرض لأتعلم من استاذى الكبير وأعيش معه فى احساسه المرهف وفنه الأصيل والله ولى التوفيق..

لقد أمتعتنا بحق الرؤية الفنية لأعمال أستاذنا الكبير الدكتور محمود البسيونى التى عكست لقطات تعبيرية وتكوينات معمارية فريدة وإيقاعات خطية ولونية ذات طابع مميز واتجاهات جريدية تتميز بقوة التعبير الذى يعطى انطباعات الفنان الأصيلة عن ملامح كل من البيئة القطرية والسعودية..

زائر/

بسم الله الرحمن الرحيم

استمتعت بمعرضك الفنى فى الدوحة وعشت بين لوحاته لحظات من عمره الزمنى أعتقد أنها باقية فقد تركت لدىّ انطباعات بجودة التكوين ولغة اللون وتنوع المضمون.. وفى إنجاز عشت فى عالم الفن بفضل جهدك الدؤوب وعطاؤك الخصيب..

جابر عبد الحميد جابر
١٩٨٤/٤/١٤

بسم الله الرحمن الرحيم

سعدت بمشاهدة لوحات الزميل الدكتور محمود البسيونى التى تعكس قدرات فنية ممتازة وتجمع بين مدارس فنية متعددة فى تكويناتها وألوانها ومضمونها. كما سعدت وأفدت من شرح الزميل لهذه اللوحات.. وأدعو الله أن يفيد هذا العمل الفنى الرائع طلابه ومريدى عمله وفنه..

أحمد حمدى حاكم
١٩٨٤/٤/٢٤

التعليق على الآراء المسجلة:

بطبيعة الحال فإن الكاتب يشكر ذوى الفضل الذين سجلوا آراءهم، والذين وجدوا الوقت لمزيد من الإفاضة ولم أجد مناسبًا أن أعرض كل ما كتب لأن بعض هذه الكتابات بمثابة تحية ومجاملة للفنان، أما الآراء التى اخترتها من المعارض الخمسة فهى تمثل وجهات نظر وتبين أن بين الجمهور طائفة من المفكرين المتذوقين للأعمال الفنية التشكيلية ولابد من أخذ آرائهم فى الاعتبار لأنهم يمثلون صحوة واهتمامًا، وقد يكون من المفيد أن الخص تلك الآراء فى أفكار مبسطة لتيسير الحوار.

١ - تزكية الجهد والإخلاص الفنى المدعم بالاحساس المثقف.
٢ - المطالبة بربط الفن برسالة الإصلاح الاجتماعى.
٣ - الإشادة بالرسالة المزدوجة للفن والتربية.
٤ - الاهتمام بربط الفن بتثقيف الجمهور.
٥ - تزكية الرؤى الجديدة المعاصرة.
٦ - اعطاء وزن للرسوم التحضيرية.
٧ - لغة الفن التشكيلى هى الأساس وهى متوافرة فى المعروضات.
٨ - المزاوجة بين الشكل المسطح والمجسم والمواءمة بين الادارة التعبيرية للأشكال.
٩ - المطالبة بأن يصاحب المعرض بمانفستو يشرح فلسفة الفنان ومذهبه.
١٠ - بعض الرؤى المكتشفة من البيئة وتغيب عن الكثيرين رغم تواجدها حولهم.

١١ – بعض اللوحات المعروضة تصلح للتطبيق بطريقة الجبلان.
١٢ – رؤية صلة اعمال الفنان بالتراث المصرى والاسلامى والقبطى والشعبى.
١٣ – اعجب البعض بالتكوينات ورسوخها للدرجة التى تقرب النحت من فن التصوير.
١٤ – رأى البعض فى عملية التجميع المتوافرة فى بعض اللوحات ما يشبه الأسرة.
١٥ – استلهام البيئة المصرية فى الصور، والتعبير عن علاقة الرحمة بين الانسان والمخلوقات الأخرى.
١٦ – زكى البعض العلاقات المعمارية التى تتميز بها بعض الصور.
١٧ – إن جمال المعارض ليس فى الحرفنة ولكن فى التلقائية.
١٨ – طالبت تلميذة بمزيد من الانتاج الصادق الذى يعينها فى تعلم الدرس من الكبار.
١٩ – لاحظ البعض فردية الأعمال وتميز شخصية الفنان والثقافة التى تسند الإنتاج.
٢٠ – رأى فى الفنان مصرى عربى وطد بجهده الطيب العلاقات بين الشعبين المصرى والقطرى.
٢١ – امتدح البعض الأصالة المتوافرة فى بعض الأعمال.

هذه ملخص الاتجاهات التى دونت فى سجلات المعارض الفردية الخمسة ولنتناول بعضها بالدراسة لتحديد المعنى المقصود من ورائها وموقفنا منه.

الإخلاص الفنى: معناه أن يعطى الفنان طاقته الكاملة لعمله الفنى وأن يعالجه بإحساسات صافية لا يدخل فيها متطلبات الحياة اليومية بتعقيداتها ونفاقها، وألا يترك عمله ناقصا، أو مكلفتا، يسعى إلى الاحكام من خلال اعطاء العلاقات التشكيلية حقها باحثا عن أحسن الحلول وأدقها، يمارس فنه بعقيدة متفتحة لا مجال للتعصب فيها ، يقبل التطور التى تتطلبه العملية الإبداعية ولا يقاوم مفاجآت التغيير التى تطرأ فى أثناء العمل. يدرس كل مشكلة بتروى، وباستعراض الحلول التى نجح غيره فيها دون أن يكون مقلدًا، يحتذى بالقدوة دون أن يفقد فرديته. لابد أن يؤمن بأن الله خلقه شخصًا فريدًا، له ذاتيته المميزة، ولا يصح أن يخجل من

ابراز سماته أو التنكر لها، فالتعبير عنها بوضوح وصدق يدعم شخصيته ويكملها، ويجعلها منارًا للآخرين. إن عملية الإبداع الفنى هى ذروة إستجابة الإنسان المتحضر للقيم الرفيعة فى الحياة، وكلما اتقن العملية وأعطاها حقها اقترب بذلك من المثل العليا التى تؤكد انسانيته وتخلدها.

الفن والإصلاح الاجتماعى: المقصود بالإصلاح الاجتماعى هو معالجة أوجه النقص السائدة فى المجتمع والتى تقوض أركانه. قضايا المخدرات، العدوى بانتقال النشل والسرقة والأمية وغش الناس، ونحن نرى فى اعلانات التليفزيون أمثلة لاستخدام الفن للدعاية والبروباجندا بالتمثيل، والأغنية كما يحدث فى اعلانات مقاومة البلهارسيا أو تحديد النسل أو معالجة الجفاف وهذا الموضوع سلاح ذو حدين له جانب ايجابى وآخر سلبى. فأى الجانبين سنختار. المثل الايجابى متوافر فى المدرسة المكسيكية فى الفن التشكيلى التى لفظت اللوحة والحامل، واعتنقت مبدأ الرسم الجدارى لتشرح للناس قضايا الثورة: ملكية الأرض، المساواة بين الناس، تعاون الفلاح والعامل والجندى فى سبيل رفعة الجميع، الحرية، مقت البرجوازية وعادات الطبقة المتحكمة: الخمر والميسر والنساء إلى آخر ما تشرحه لوحات دييجو رڤييرا (١٨٨٦-١٩٥٧) وچوزى كليمنت أوروسكو (١٨٨٣-١٩٤٩) والفارو سيكيروس (١٨٩٦-١٩٧٤) والتى تحدثنا عنها فى مجالات أخرى بتفصيل أكثر[١]. لقد نجح هؤلاء الفنانون فى جعل الفن ينطق بمثالية الثورة والتحول الاجتماعى. لكن ليس هذا النجاح مطلقا لأن من أسبابه أن هؤلاء الطليعة من الفنانين كانوا من القيادات الثورية واستخدموا الفن أداة لنقل أحاسيسهم التى كانت تضمر كيان كل منهم. لكن فى مواقف أخرى لم ينجح غيرهم فى هذه الرسالة ولقد رأينا فى بعض معارض الفن الروسى المعاصر محاولة فتوغرافية لتمجيد الأرض والفلاح والعامل والجنرالات لكن لا تعدو أن تكون كبيرًا لصور فتوغرافية ملونة، لا فن ولا صياغة فيها على الاطلاق، وإبان زيارتى لأعياد الشباب بوارسو[٢] استنكر معى هذا الاتجاه مدير الفنون الجميلة وأخرجه من حيز الفن وعاب عليه كاتجاه يفسد مفهوم الفن فى القرن العشرين.

فحينما يتخذ الفن مجرد بروبجندا لآراء الحاكم، وتكبير صوره الشخصية، لابد

أن ينتهى بترويج الديماجوجية التى لا تكشف عن ابداع، وإنما تخلط بين قدسية الفن وحرمته ونزوات المتحكم فى السلطة واهوائه، وحينئذ ينحدر الفن.

عالم الأشكال والألوان والحركة يحتاج إلى عمليات تأمل ذاتية لا دخل فيها لأصحاب السلطان، وحينما ينجح الفنان فى كشف اسرارها يكون النجاح مرجعه العلاقات التشكيلية ذاتها، ولا تقاس بمعايير خارجة عن نطاقها[٣].

الفن والتربية: هناك صلة ايجابية بين الفن والتربية ، لكن كيف تتم هذه الصلة؟ حينما يكون الفن نقيا خالصًا، يبحث فى ذاته ولذاته ويكشف قيما ابداعية جديدة، فإنه فى هذه الحالة يؤدى دور التربية، تربية الفنان ذاته الذى خاض رحلة الابداع، وتربية جمهوره الذى استطاع أن يعى رحلته ويتذوق انتاجه ويحتضنه فى سلوكه. حينما نجح الفنانون المعاصرون فى كشف أنماط جديدة للفن التشكيلى انتقل أثرهم لاثراء الحياة ذاتها، فقد يلفت نظرك الأزياء الثورية التى يرتديها بعض الحسان ونقوشاتها الفريدة وكأنها انعكاس لرسوم چوان ميرو (١٨٩٣ - ١٩٨٣) أو بول كلى (١٨٧٩ - ١٩٤٠) أو فيكتور دى ڤازاريللى (١٩٠٨ - ١٩) ثم ترى واجهات بعض المحال وكأنها من تقسيمات بيت موندريان (١٨٧٢-١٩٤٤) وبعض المداخل فى المطارات وتأثيثها من وحى الأنظمة الهندسية التى كشفها قاده الباوهوس. وهذه الدروس العملية المستقاة من الفن المعاصر إنما هى أمثلة لمدى تأثير هذا الفن فى الحياة، وتغيير الأذواق، هى دروس تربوية مستفادة تبين أن الفن ورواده ليسوا بمعزل عن تغيير سلوك الناس إلى ما هو جميل مبدع فريد فى نوعه وجديد باستمرار.

تثقيف الجمهور: كل الفنون تسعى للارتقاء بثقافة الجمهور، والفن التشكيلى بمعارضه، وكتبه وأفلامه وتحليلاته، ومدارسه، واتجاهاته يلعب دورًا كبيرًا فى الارتقاء بثقافة الجمهور. وليس غريبًا فى البلاد الأوروبية أن تناقش مواطنًا عاديًّا فتجده على دراية بأسماء بعض الفنانين أمثال بابلو بيكاسو، وفنسنت ڤان جوخ، وهنرى مور وغيرهم وهو يهتم بهم اهتمامنا بممثلاتنا ونجوم مسارحنا، وبرامج المتاحف تجذب إليها الآلاف من الزوار يوميًّا لا هم لهم إلا التقاط نظرة أمام شوامخ الأعمال. كان اليوم شتاء ممطرًا فى باريس ولا أنسى الطابور الطويل الملتف حول متحف اللوڤر

من الرجال والنساء الشباب والكهول الذين ينتظرون دورهم لشراء التذاكر لدخول المتحف والمطر فوق رءوسهم وهم ممسكون بالمظلات لتقيهم من الرذاذ ويتجدد الطابور خلال ساعات من الوقوف والانتظار والتحرك حتى قبل ساعات قليلة من غلق المتحف. وكل زائر يختار وسيلته لشرح الأعمال الفنية، هناك الكتالوج، وهناك أشرطة مسجلة، وهناك جولات مع خبير، ومكتبة كبيرة فى الدور الأرضى تبيع أمهات الكتب الفنية الكبيرة والصغيرة، والكروت الملونة، والشرائح، ومستنسخات مبروزة من عدد من الصور المعروضة لمشاهير الفنانين. لا عجب أن ثقافة الجمهور الفنية فى أوروبا متأثرة كثيرا بالبرامج الجادة التى تقدمها المتاحف. وحينما ربط أحد الزوار بين معارضى وثقافة الجمهور إنما أعطانى شرفًا كبيرا، لأن تلك المهمة تنبرى لها المتاحف ببرامج مدروسة من الثقاة الذين يقصدون الوصول بالفن إلى سائر الناس، وما أحوجنا للسير على منوالهم.

الرسوم التحضيرية: ولقد نوه أكثر من زائر لأهمية الرسوم التحضيرية مما يدعو إلى تناول الموضوع بقليل من الايضاح - فالرسوم أو الصور التحضيرية تنتج مادة على مقاسات صغيرة فى حجم صفحة كراسة الرسم العادية وفيها يستطيع الفنان السيطرة على المساحة ورؤيتها من سائر الجوانب. والذى يجعل الرسم التحضيرى مثيرًا هو أن الفكرة تظهر من خلاله لأول مرة، وبلا تنميق وتكون التلقائية والعفوية جوهرًا فى اطراد التعبير، وعلى ذلك يحتمل أن يسجل الرسم التحضيرى خاطرًا، أو حسًا متميزا، قد يغيب فى اللوحة الكبيرة المصممة والتى تستغرق وقتا ملحوظًا، ويضيع أغلب الوقت فى التقنية وفى عملية الإخراج والحسوكة والتنميق، بما يجعل النهاية ميتة لأن الجهد مصروف فى تكبير فكرة سبق أن خرجت بانفعالاتها فى حينها فى الرسم التحضيرى. وعلى ذلك يتجه بعض الفنانين إلى اللوحة الكبيرة مباشرة وبلا رسوم تحضيرية حتى يكون الانفعال حيا مستمرا طوال إخراج الفكرة. ومن الفنانين من يتطور بالرسم التحضيرى فى العمل الفنى المكتمل فتظهر الفكرة أكثر جمالا وحذقا واتقانا من العفوية التى سادت فى الرسم التحضيرى. وعلى العموم فإن الرسم التحضيرى يحتاج إلى عناية لأنه كثيرًا ما يحمل نبضًا حيًا واحكامًا فى الأداء والتعبير.

اللغة التشكيلية: بعض رواد المعارض يأتون للمجاملة، وقد لا يرون فيها هو معروض شيئا يثيرهم، والسبب راجع لعدم الألفة بالأعمال الفنية التشكيلية وبالتالى عدم التدرب على الرؤية الفنية السليمة والاستمتاع بتلك الأعمال وهذه المشكلة تثير التساؤل: ما الذى يبحث عنه المتفرج فى العمل الفنى التشكيلى؟ أهو الموضوع؟ أم التقنية؟ أم المقارنة بالطبيعة؟ أم ربط المعروض بالمألوف فى ماضى المتفرج وخبرته السابقة؟[٤] هذه الأسئلة تبين أن مسار الرؤية إذا انحرف لا يمكن الرائى من رؤية العمل الفنى، أو الاستجابة الوجدانية له. وبالتالى هو يرى خارج نطاق العمل الفنى التشكيلى الذى زادت نظرياته ومدارسه وفنانيه وأساليبهم واتجاهاتهم الإبداعية المميزة. وحرى بنا أن نشير إلى أن اللغة التشكيلية هى أساس رؤية العمل الفنى التشكيلى، ويقصد باللغة التشكيلية علاقات الخطوط والمساحات والملامس والكتل والأضواء والألوان، ونظم التوافق وإيقاع المتوافرة فى العمل الفنى، وأهم من ذلك كله وحدة العمل الفنى وترابط اجزائه ومضمونه الذى يعبر عنه وقد سبق أن أوضحنا أن الشكل فى العمل الفنى هو مضمونه، فالشكل (Form) هو مجمل العلاقات التشكيلية أن الشكل فى العلاقات التشكيلية، والمضمون هو ما تعكسه مجمل هذه العلاقات، وعلى ذلك فالشكل هو المضمون أما الموضوع فوسيلة لتحقيق ذلك، والتقنية جهاز التوصيل، والطبيعة تساعد فى فك دلالات الرموز، أما الخبرة السابقة فإذا كانت فى الفن التشكيلى ساعدت على الرؤية الجديدة، وإذا كانت فى ذلك أعاقت. وحينئذ لابد من الاعتراف أن ميراث الفن التشكيلى، أو تجارب السابقين، أو ما نسميه التراث الفنى التشكيلى هو بمثابة نافذة نطل من خلالها على الأعمال الفنية المستحدثة، فالماضى ينير الحاضر، واستحضار التجربة الطويلة للبشرية يجعل الرؤية المستحدثة امتدادا لهذا التجريب الطويل، فنتذوقها حينئذ ونعطيها حقها كامتداد للتراث بصورة جديدة.

مزاوجة المسطح بالمجسم: من ضمن المشكلات التى حلها الفن الحديث عدم الالتزام بالشكل المجسم كغاية فى التعبير الفنى، فكثير من الفنانين المرموقين حل العقدة أمثال: بابلو بيكاسو وچورج براك وجوان جرى واستيوارت ديفز وجاكسون بولوك، واعتمدت على صياغة المساحات المسطحة، واللعب باتجاهاتها

وأشكالها وألوانها وتفاصيلها وكانت مما يعتز به الفن الحديث وتفخر به المتاحف العالمية التى تقتنيه. لوحة بيكاسو شكل (٣) امرأة بقبعة من النوع المسطح الذى أساسه تنوع المساحات ربما ترمز إلى شىء يوحى بالتجسيم لكن لوحة اميدو موديليانى شكل (٤) امرأة بعينين زرقاوين أكثر تجسيمًا والتزامًا بالبعد الثالث. والشكل (٥) أوسركاف للفنان هو تجسيم بالقلم الرصاص لا ندعى أنه أفضل من شكل (٦) الديك رقم (١) وشكل (٧) الديك رقم (٢) فتجسيمها أقل لكن المساحات الملمسية اللونية المستخدمة تعطى ايحاءات بالتجسيم بشكل أكثر تكاملاً من النوع المتوافر فى اوسركاف شكل (٥)، ولعل ما لاحظه عز الدين حمودة من كون المسطح يتزاوج مع المجسم قد قربنا إلى رؤية احدى خواص الأعمال الفنية للفنان والتى تقترب فى نوعيتها من اعمال المدرسة التعبيرية المعاصرة التى ينتمى إليها: اميل نولد (١٨٦٧ - ١٩٥٦) مواز كيسلنج (١٨٩١ - ١٩٥٣) ارنست لدفنج كرشينر (١٨٨٠-١٩٣٨) أوسكار كوكوشكا (١٨٨٦ - ١٩٨٠) الكسى فون جولونسكى (١٨٦٤-١٩٤١) كارل آبل (١٩٢١- ١٩) وغيرهم.

المانيفستو: معناه منشور لشرح وجهة الأعمال الفنية وأهدافها يقدمه الفنان مصاحبًا لمعروضاته ليسهل على جمهور المتفرجين رؤيتها فى عالم أصبح يقال فيه الكثير مما يشتت المتفرج العادى غير المتخصص. والمانفستو عادة يحدد فلسفة مجموعة من الفنانين الذين اعتنقوا مذهبا واحدًا، فقد رأينا ذلك فى مانفستو الحركة السريالية الذى احتضنه اندريا بريتون وصحبه سنة ١٩٢٥ وفى حركة المدرسة المستقبلية الذى شايعة عدد من الفنانين الايطاليين وغيرهم منهم على سبيل المثال: امبرتو بوكشيونى (١٨٨٢-١٩١٦) وجينو سفرينى (١٨٨٣-١٩٦٦) عام ١٩١٠ والمانفستو الذى قاد حركة الفن الحائطى فى المكسيك والذى صدر فى عام ١٩٢١ نشرة الفارو سيكيروس واحتضنه دييجو رڤيرا وصحبه[٥].

فبعض الحركات الفنية لها منفستو أى منشور يحدد الفلسفة والاتجاه والعقيدة، وبعض الابداعات لا يحددها مانفستو وإنما تتشكل تبعا لنمو الفنان وحصيلته، ورأينا أن بعض التأثيريين الذين كانت ترفض اعمالهم فى الصالون، جمعوا شملهم وعرضوا انتاجهم بعضه مع بعض فى صالون اطلقوا عليه صالون المرفوضين.. ومعنى

ذلك أن القدر المشترك بينهم وهو الثورة على الاتجاهات الأكاديمية النمطية وتحرير بالتة اللون من الألوان المحفوظة والانطلاق بها حيث ضوء الشمس ووضوح النهار فى المزارع والمبانى والكنائس وملامح الناس العاديين. حينما جمعوا أنفسهم ارتبطوا بمانفستو ضمنى هو الذى غلب على النزعة التأثيرية.

الأستاذ والتلميذ المستجد: بعض المعارض الفردية التى تقام هل لها أهداف واعية تحاول أن تحققها؟ وإلى أى مدى تعتبر هذه الأهداف جامعة مانعة؟ وهل أهدافنا فى مصر شبيهة بالأهداف التى تقام من أجلها المعارض الفردية فى باريس أو نيويورك أو لندن؟ لقد رأى الكاتب فى العام الماضى حوالى ١٠ معارض فردية فى القاهرة، ووجد أن من بين الأهداف التى أقيمت من أجلها هى للترقى إلى وظيفة أعلى، وهل هناك اعتراض على ذلك؟ يأتى الاعتراض من ربط الحركة الفنية بالمصالح الشخصية، فحينما تتحقق المصالح الشخصية يتوقف النشاط، والأصل أن يعرض الفنانون أعمالهم ليراها جمهور عريض من الناس يهمهم فى المقام الأول أن يتحسسوا اننا شعب له فن معاصر وفنانين معاصرين وحركة فنية يمكن أن يفخر بها ويبادلها بالشعوب الأخرى التى تهتم بنفس القيم الحضارية. ولذلك الأفضل أن يكون الانتاج الفنى لذاته لا تحده حدود مصلحية أو تجارية.

وقد أثارت طالبة أن من بين أهداف المعارض الفردية أن يرى التلاميذ انتاج أساتذتهم، طبعا لا يخطر على بال كثير من الفنانين ذلك ولا يعتبرون أنه أمر يستحق الاهتمام، والحقيقة غير ذلك، إن التلميذ هو فنان المستقبل ومن حقه أن يرى مساهمات اساتذته واجتهادهم ليأخذ الخيط منهم ويواصله. ونحن طلبة ابتلينا بأستاذ يخفى انتاجه عن عيون تلاميذه ويعتبره سرًا، ولا يسمح بمناقشته، وكان وقع هذا شيئًا على نفوس سائر التلاميذ الذين كانوا يتساءلون كيف نصدقه إن كان فنانا حقيقيًا أو مدعيًا، وكيف يكون نقده وتوجيهه ذو قيمة حقيقية؟ فالقدوة والمثل غير متوافران فى سلوكه، ويحضرنى فى هذه المناسبة موقف حدث عند استضافة اليوت ايزنر فى جامعة قطر فقد حضر معى حصة من حصص التصوير وأخذ يعلق على اعمال الطالبات ويشرح وجهة نظره (عام ١٩٨١) ووجدت احدى الطالبات تسأله أن يشرح لها عمليًا كيف ترسم[٦] فوجدته لم يتردد واحضر الحامل الذى

فوقه ورق أبيض للرسم وأخذ يمارس الرسم أمام الطالبات وكلهن اهتمام وتركيز فيما يعمل. والغريب فى الأمر أن اليوت ايزنر لم يعد لديه الوقت ليمارس الفن، وانشغل بنظريات المناهج وفلسفتها، وكان قد حكى لى انه جمع فى دراسته فى شيكاغو بين التعلم فى الباو هاوس ودراسة المناهج فى جامعة شيكاغو وله مؤلفات عدة فى المناهج والتربية الفنية وهو الرئيس الحالى للانسيا الدولية وأستاذ فى جامعة ستانفورد بسان فرنسيسكو بكاليفورنيا. ولما سألته كيف تسمح لنفسك أن ترسم أمام الطالبات اليس فى ذلك تأثير مباشر عليهن ومن الأحرى تجنبه حتى لا يعطى الفرصة لتقليده وتضيع المناسبة الحية للتربية التى تكون كل طالبة شخصيتها المميزة. ووجدته من أصحاب الرأى انه طالما طلب منه الشرح عمليا فكان لا يجب أن يتردد، وفى هذه السن تأمل كل طالبة أن ترى المثل الذى إن لم تجده بالوعى التربوى المقصود بحثت عنه فى الأمثلة السوقية المنتشرة والتى حتمًا ستؤثر فى فاعليتها وإنتاجها ومستوى تذوقها.

وهذا المثل ومطالبة التلميذة الأولى بنماذج للأساتذة الرواد نتأملها ونأخذ منها الدروس ليعطى لنا هدفًا جديدًا للمعارض الفردية للفنانين الذين يعرضون فنهم للجمهور العريض ولطلبة الفن بوجه خاص الذين سيواصلون الرسالة من بعدهم. لقد كان عصر النهضة الإيطالى مثلا فى متابعة التلميذ لأستاذه فكان لكل فنان من الرواد مرسمه الذى يستقبل فيه الصبية الذين يتتلمذون عليه، ويعاونونه فى نفس الوقت فى إنجاز العروض المطلوبة منه، تتلمذ ليوناردو دافنشى (١٤٥٢ – ١٥١٩) على أستاذه اندريا دلا فيروكيو (١٤٣٥–١٤٨٨) وتتلمذ ميكلا نجلو بيوناروتى (١٤٧٥–١٥٦٤) على أستاذه دومينيكو غرلانديو (١٤٤٩–١٤٩٤) ورافاييل سانزيو (١٤٨٣–١٥٢٠) على أستاذه بروجينو (١٤٤٥ – ١٥٢٣) وكانت اللوحة الحائطية الطرد من الجنة فى برانكاتشى شابل بفلورنس التى انتجها توماسو ماساشيو (١٤٠١–١٤٢٨) الذى عاش فقط نحو ثمان وعشرين عامًا، بمثابة القبلة لعدد كبير من الفنانين فى وقته الذين كانوا يفدون إليها لتعلم الدروس. وكما يقول جون ديوى الفنانون مثل أكلة لحوم البشر يعيش كل منهم على الآخر(٧) فلابد أن يفسح الطريق أمام الطلبة لمتابعة النشاط فى المعارض ففوائد ذلك لا تحصى وأهمها

مواصلة التراث. وقد كنت محظوظا فى معارضى الفردية فى القاهرة والدوحة أن أجد أعدادًا كبيرة من الطلبة والطالبات يفدون إلى معارضى الفردية بصحبة أعضاء هيئة التدريس أو المعيدين ويسجلون اسماءهم فى دفتر الزيارات وكان غريبا على وأنا أعمل فى قطر أن استمع لنصح أحد العمداء يفضل ألا أدعو الطالبات لزيارة معرضى، قد يكون هناك أسباب اجتماعية لتحفظاته ولكنى كنت أنظر لزيارة الطالبات ونقدهن للمعرض هو من باب تكوينهن فقد كان فى ذهنى انهن قد اقترب تخرجهن وسيشاركن فى الحركة الفنية القطرية عند تخرجهن وما توقعته تحقق وتأتى إلى الأخبار من بعيد بتلك النبوءة التى كانت ماثلة أمامى قبل رحيلى إلى القاهرة.

وجدير بالذكر والسنون تجرى أن أقابل خريجين من تلاميذى فى أماكن متفرقة بالبلاد العربية وأجدهم مايزالون يذكروننى من تلك المعارض مما يبين أن هذه الخبرات راسخة ولا تتطاير بسهولة ويكون التلميذ الرأى عن أساتذته من خلالها وعن مدى احترامه لهم.

مازلت أذكر وكنت طالبا فى الثلاثينات فى الفنون التطبيقية كيف اصطحبنا راغب عياد (١٨٩٢ - ١٩٨٢) الى مكان بالقرب من كوبرى القصر العينى بدروم وكيف صور على جدرانه الأربعة رسومه الشعبية التى اشتهر بها، كنا عدد قليل من الطلبة لكن الزيارة والحوار تركا أثرهما فى نفوسنا كما ذكر أمين صبح (١٩٠٨ - ١٩) وكان عائدا لتوه من بعثة، أخذنا إلى منزله فى الجيزة ليرينا لوحته عروس النيل التى كان معجبًا بها وقدرنا المهارات التى تحتويها بالقياس إلى فطرة اناملنا التى كانت ماتزال امامها الزمن الطويل لاكتساب الحنكة والمران. وهكذا هناك ثمة علاقة بين إنتاج الأستاذ ومواصلة تلاميذه المسيرة فلابد أن يؤخذ ذلك فى الاعتبار فى كل مناسبة ممكنة.

الهوامش:

(١) انظر للكاتب: **الفن فى القرن العشرين**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٣.

الفن الحديث رجاله مدارسه اثاره التربوية ط٢، القاهرة، دار المعارف: ١٩٦٥.

الفن وتنمية السلوك الاشتراكى، (سلسلة اقرأ) القاهرة، دار المعارف: ١٩٦٣.

(٢) انظر للكاتب: **الثقافة الفنية والتربية**، القاهرة، دار المعارف: ١٩٦٥.

(٣) انظر للكاتب: **الفن فى تربية الوجدان**، القاهرة: دار المعارف ١٩٨١ .

(٤) انظر للكاتب: **ميادين التربية الفنية**، القاهرة: دار المعارف ١٩٧٠.

(٥) انظر للكاتب: **الفن فى القرن العشرين**، القاهرة: دار المعارف ١٩٨٣، ص ١٧٩-١٩٣.

(٦) انظر للكاتب الشق الإنجليزى من كتاب **Art Education West to Middle East**, Cairo : Dar El Maarif, 1984, p. 125.

(٧) John Dewey, **Art as Eperience N. Y.:** Minton, Balch and Co., 1934. p. 190

الفصل السابع

خاتمة

حتى الآن وقد سرنا فى رحلة طويلة من الابداع استغرقت ما يقرب من نصف قرن، زاولنا فيها اتجاهات: بصرية، ورمزية، وتعبيرية، وتجريدية، تنوعت المثيرات بعضها من الطبيعة وبعضها من الخيال، كان الاهتمام فى البداية بصريًّا، وما لبث أن تدرج من خلال الثقافة إلى مزيد من الاهتمام بالتشكيل الفنى ذاته. كانت هناك عناية بالعلاقات اللونية وتحويل الطبيعة إلى مادة تعبيرية لها سماتها المميزة.

أشياء كثيرة قابلت الإنسان فى حياته الفنية بعضها كان أساسه التضليل فالذين يتحملون مسئولية التدريس فى مجال الفنون ليس من الضرورى أن تكون لديهم الحلول، كما أن عقيدتهم الفنية أحيانا لا تكون متطورة وعلاقاتهم الإنسانية بتلاميذهم هى من النوع الديكتاتورى الذى لا فرصة فيه للفهم وتبادل المعرفة، والتصدى لما يعانيه التلميذ ومعاونته فى الوصول إلى أصلح الحلول. ومن السهل على أى معلم للفن أن يفرض الحلول على تلاميذه، ويحاول بطريقة واعية وغير واعية أن يجعلهم نسخة منه، والأسوأ من ذلك حينما يستغل اسلوب المنافسة بين الطلبة ليفاضل بين اتجاه واحد ويغلبه على الآخر، فابتسامة الرضا التى تعلو وجهه وهو يوجه بهذه الطريقة لا تؤدى إلا إلى تخريب فى النهاية، وبخاصة وإذا كان ما يفاضله ليس من الفن فى الشيء، وتكشف الأيام المستقبلية عن ذلك.

والتصدى لتعليم الفن على مستوى التخصص ليس مسألة مقننة كالعلم فمزاج المعلم وتعصباته تدخل فى التوجيه والإملاء وخلق الحقد بين الطلاب، وأهم العوامل المختفية عدم ادراك أهمية احترام التلميذ فى مدرسه وفى كل ذلك تنقلب الآية إلى تمرد داخلى وعدم الرضا وزمن أطول تستغرقه رحلة هذا التلميذ ليجد نفسه فى النهاية ويقنع بها الآخرين.

لقد ذكر سام هنتر أن جوستاف مورو وكان فنانًا أكاديميًّا، كان يفصل بين

عقيدته الفنية وممارساته، والمناخ العام الذى كان يخلقه فى مرسمه وفى علاقته بطلابه الذين كان من بينهم هنرى ماتيس، واوتون فريز، وراءول دوفى، وجورج زووه، واندريا ديران، ولعل المناخ الذى كان يخلقه فى مرسمه بروح ديمقراطية، هو الذى شجع هنرى ماتيس وصحبه أن يتركوا مرسم استاذهم ويكونون اتجاها خاصا بهم أكثر ثورية بعيدا عن الجوانب الأكاديمية(١) فأول نقطة نؤكدها فى هذه الخاتمة هى روح التسامح التى يجب أن تسود بين الأستاذ وتلميذه فى مجال الفن.

كما أننا رأينا أن النقد بمعناه الأكاديمى يعتبر الانتاج الفنى شيئا لابد أن يخضع مقدمًا لبعض القواعد المتداولة بين الأكاديميين، وإذا ساد ذلك تم القضاء على الاتجاهات الإبداعية للفنان الناشئ. إذ من البديهيات أننا طالما سلمنا بضرورة توافر الابداع فلابد أن نسلم ضمنا بضرورة التحرر من القواعد الأكاديمية عند رؤيته بنظرة جديدة وليدة العمل الفنى ذاته وليست مفروضة عليه. ولولا هذا التحرر فى الرؤية وفى النقد وفى الحكم على الأعمال المبتكرة لما استطعنا أن نعطى شخصيات أمثال فنسنت ڤان جوخ أو بابلو بيكاسو أو هنرى مور أو بول كلى أو چوان ميرو حقهم من التقدير والاهتمام كمبدعين عالميين.

لابد أيضا من التسليم من أن الفنان يحسن صنعا لو سلم نفسه للمنهج الابداعى ذاته ليعطى له المقومات والعناصر التى تساعده فى استكمال هذا العمل والحكم عليه ومعرفة قيمته. أما إذا كان مقيدًا بقواعد مسبقة فسيجد نفسه مكبلا بما يخفى عنه الحصيلة الإبداعية. والمنهج الإبداعى فردى، وله مقوماته، ولا يتكرر بنفس الحالة. وتقع الصعوبة فى مدى اقتناع الفنان الناشئ بنتائج الإبداع وآثاره المتغيرة والمتجددة، هذا الاقتناع يقتضيه التحرر المسبق من القواعد المحفوظة والمناهج المتداولة. عدد كبير من الناس يمكنهم الحكم على العمل الفنى بالرضا أو عدم الرضا، وقد عشنا فترات فى الأربعينات ونحن نرى مقاومة البيئة للأساليب الحديثة فى التعبير، ويبدو أن مشايعيها بتهكمهم كانوا يقنعون السذج من الشباب الناشئ بوجهة نظرهم. كنت عضوا فى اتحاد أساتذة الرسم وكان هناك مفتش تربية فنية قديم فى المرحلة الإبتدائية وكان يقف فى الاتحاد وسط حشد من الشباب ومعه ورقة وقلم ويرسم بيده رسوما ويرفعها إلى أعلى قائلا ها هى رسوم بيكاسو، ويدل ذلك

على عدم إيمانه بالفن الحديث وبالسخرية من أحد قادته وكأنه يقول إن ما ينتجه بيكاسو فى المتناول وهو ليس بالأمر الصعب. لم يكن هذا المفتش وحده فى هذا المضمار فقد استمعته إلى محاضرات لبعض المسئولين أحدها كان فى قاعة ايوارت بالجامعة الأمريكية، عرض محمد يوسف همام لنماذج من فنون عصر النهضة، ثم اختار نماذج من الفن الحديث عرضها معلقًا كيف اختفت المهارات العظيمة لأساتذة الفن القدامى، وان ما ينتجه المحدثون ما هو الامسخ وعدم اهتمام ومهاراته سطحية.

لما كنا طلبة فى قسم الرسم بمعهد التربية فى الأربعينات كان يدرس لنا اللغة الإنجليزية مستر سترانج وقد اختار كتاب سير وليم اوربان[٢] الذى يعتبر مؤلفا فى ميدان تاريخ الفن. كنا نقرأ معه عن ليوناردو ورافاييل ومايكلا نجلو وننتقل لدراسة فنانى المدرسة الإنجليزية مثل چون كونستابل، تيرنر، جينزبرا، وحينما يتبقى بعض الوقت نعرج على الفن الحديث وكان بالكتاب شيئا عن هنرى ماتيس. ماذا تظن أن يكون استجابتنا لرسم هنرى ماتيس بعد أن درسنا الفنانين السابقين كنا ننظر بحسره على أن ماتيس لا يعرف كيف يرسم، وليس لديه المهارات الكافية، ظل هذا تأثيرا مسيطرًا لا يجادله أحد لا من هيئة التدريس ولا من التلاميذ. هذه هى الروح التى كانت سائدة فى الأربعينات، وكان من السائد أن تستمع إلى يوسف العفيفى وهو ينقد صور أحد الخريجين التى كان يشارك بها فى معرض اتحاد أساتذة الرسم. يبدى يوسف العفيفى اعجابه قائلا له أن صورتك ممتازة لأنها شبيهة بما ينتجه سيزان. فكأن سيزان فى هذه الفترة يمثل المودة السائدة، يعتبر الفنان الناشئ وصل إذا سار على منواله ومارس تقنيته.

وحينما سافرت فى بعثتى إلى أمريكا ١٩٤٦ وعدت بعد ثلاث سنوات من الدراسة، والاصطدام بالمفاهيم التى كانت سائدة فى القاهرة وتلك التى كنا نشاهدها فى الأوساط الفنية فى جامعة ولاية أوهايو، وفى متحف الفن الحديث بنيويورك، وفى الالتقاء بالقيادات فى الجامعات ومعاهد الفن، غدت والعقيدة مختلفة عما هو سائد فى القاهرة. التقيت بيوسف العفيفى وكانت بينى وبينه مناقشات كيف تحكم على أن صور الدفراوى جيدة لأنها تشبه ما يتجه إليه سيزان؟ إن الله خلق سيزانا واحدًا

ولا تستفيد الحركة الفنية إذا ظهر مقلد له. أما محمد يوسف همام فقد كان من الرواد الأوائل وكتب كتابه رجال الفن الذى يقدم فيه نبذات عن حياة الفنانين على طريقة فازارى، وبحكم سنه وتكوينه كان يلفظ الخروج على الطبيعة أو مسخها فمعاييره تستند إلى فن عصر النهضة الإيطالى وتستمد مقوماتها من التقنية السائدة من چيوتو حتى ليوناردو.

ونذكر الحوار المستمر بيننا كأعضاء هيئة التدريس فى كيفية تحرير الرؤية عند بعض الزملاء الذين لديهم معوقات تعوق ابداعهم فى الاتجاهات الحديثة، وليعذرنى القارئ فى الدخول فى هذه التفاصيل لكن إن سردها يبين أن الرؤية المتطورة لا تتم بيسر، فهناك صدامات، وعدم تقبل ونقد يصل إلى بعض الشتائم فى المجلات التهكمية. أقمنا كأعضاء هيئة تدريس أول معرض لنا فى متحف الفن الحديث الذى كان بشارع قصر النيل فى سنة ١٩٥٢ تقريبًا واشتركت فى المعرض وزملائى: سعد الخادم، حمدى خميس، مصطفى الأرناؤوطى، يوسف سيدة، شفيق رزق، كمال عبيد، عبد الغنى الشال. ثم وجدنا بعد يومين من الافتتاح نقدًا مريرًا فى مجلة روزاليوسف قال الناقد بعد أن نشر صورة لحمدى خميس وكانت لوحة تجريدية من الناس يستطيع أن يفتى بعدلة الصورة إلى أعلى أم إلى أسفل، وتهكم على صورى كانت مجموعة من العراة فى مداخل مختلفة، تساءل عن الكفاءة فى أن ينظر إليها من اليمين وواحدة من اليسار وما الفن فى ذلك؟ ولم يسلم أحدنا من التهكم المرير حتى أن مصطفى الأرناؤوطى قال ضاحكا ان نرسل برقية للناقد نقول له فيها: «نشكركم على نقدكم المرير لمعرضنا الثالث والأخير». ولما سألنا عن اسم الناقد وجدناه طالبًا فى السنة الثالثة فى كلية الطب.

طبعا لم تستمر روح الحركة الفنية بهذا الشكل لمدة طويلة، إذ أن أجيالا جديدة بدأت تتكون وكانت هناك بعثات فنية إلى ألمانيا، وأمريكا، وإيطاليا، وفرنسا، وإنجلترا، والمجر، وبعض البلاد فى أوروبا الشرقية. بدأت وزارة الثقافة تستضيف مشاهير النقاد ليلقوا محاضرات فى القاهرة: أمثال رينيه ويج، اندريا لوت، دافيد الفارو سيكيروس، چان بول سارتر، وسيمون دى بوڤوار. كما نشطت حركة المعارض البينالى واستقبال معارض من انجلترا، فرنسا، المانيا، امريكا، وظهور

مؤلفات عن الفن التشكيلى باللغة العربية وإقامة معرض الكتاب السنوى الذى يضم مؤلفات عن الفن الحديث بدأ التليفزيون والراديو يعرضا نشاطًا فنيًا: اقامة وزارة الثقافة للمعرض السنوى العام الذى يضم اعمال مئات من المشتغلين بالحركة الفنية، ظهور مؤتمرات لتناقش قضايا اعمال مئات من المشتغلين بالحركة الفنية، ظهور مؤتمرات لتناقش قضايا الفن، وهكذا نجد أن تيارَ الحركة الفنية بهذه الامكانات سار شوطا كبيرا إلى الأمام بعد الخمسينات وإلى الآن. وتلخص المناخ السائد الآن فيما يلى:

١ - اختفت الموجة المحافظة تقريبًا وأصبح ينظر إلى الفن بمقومات الفن.
٢ - انتشر التجريد والنزعات الحديثة وأصبح الجدل حولها قليل.
٣ - تتوقع معارض جديدة كل شهر تقريبًا مما يزيد ثراء الحركة الفنية.
٤ - زادت مؤتمرات الفن فى القاهرة والمنيا مما يبين زيادة الاهتمام الثقافى حولها.
٥ - تكوين جمعية النقاد بوكالة الغورى ومعونة وزارة الثقافة لها.
٦ - وجود نقابة التشكيليين والأمل المعقود عليها.
٧ - ازدادت الرحلات الفنية إلى الخارج فرديا وجماعيًا.

الهوامش:

(١) Sam Hunter, **Modern French Painting** , N. Y. : Dell Publishing Co., Inc., 1956. pp. 161 - 162.

(٢) William Orpen, (ed) **The Outline of Art,** London : George Newnes, Limited, Southampton Street Strand, W. C. 2, undated.

ثبت بالاعلام

ثبت بالمصطلحات

	A
تجريد	abstraction
صدفة	accident
اعجاب	admiration
تحليل	analysis
معرض أحياء مائية	aquarium
جمهور	audience
	B
أرضية	background
	C
تغيير	change
سمات	characteristics
تكوين	composition
معاصر	contemporary
مضمون	content
ابداع	creation
ناقد	critic
	D
تفاصيل	deltails
توزيع	distribution
تدريب	drill
دينمية	dynamism
	E
مجهود	effort
بيئة	environment
تطور	evolution
خبرة	experience
تجربة	experiment
تعبير	expression
	F
تشطيب	finishing
صيغة (شكل)	form
	G
موهبة	gift
جاذبية	gravitation
	I
تقليد	imitation
قصد	intention
	L
خـط	line
	M
منشور (بيان)	manifesto
طريقة	method
حركة	movement
متحف	museum
إبهام	mysticism
	N
طبيعة	nature
	O
أصالة	originality
	P
تصوير	painting

perception — ادراك حسى
perfection — احكام
peresonality — شخصية
public — جمهور

R

research — بحث
rhythm — إيقاع

S

senses — حواس
shape — مساحة
sign — علامة
subject — موضوع
surrealism — سريالية
symbol — رمز

T

technique — تقنية
tolerence — تسامح
tradition — تراث

U

unconscious — لا شعورى

V

vision — رؤية
visual — بصرى

كتب للمؤلف
طبع وتوزيع دار المعارف

الخبرة والتربية	١٩٥٤	ترجمة
الفن والتربية ط٣	١٩٨٤	
اتجاهات فى التربية الفنية ط٣	١٩٥٧	
سيكلوجية رسوم الأطفال ط٢	١٩٨٤	
اسس التربية الفنية ط٥	١٩٨٢	
أصول التربية الفنية ط٣	١٩٨٥	(عالم الكتب)
آراء فى الفن الحديث	١٩٦١	
الرسم فى المدرسة الابتدائية ط٣	١٩٨٣	
الفن وتنمية السلوك الاشتراكى	١٩٦٣	سلسلة اقرأ
طرق تعليم الفنون ط١٣	١٩٩٠	تحت الطبع
تجارب فى التربية الفنية	١٩٦٤	
العملية الابتكارية ط٢	١٩٨٥	(عالم الكتب)
الثقافة الفنية والتربية	١٩٦٥	
نحت الأطفال	١٩٦٩	
قضايا التربية الفنية ط٢	١٩٨٥	(عالم الكتب)
ميادين التربية الفنية	١٩٧٠	
التربية لمجتمعنا الاشتراكى	١٩٧١	
التربية الفنية والتحليل النفسى ط٣	١٩٨٩	(عالم الكتب)
الفن الحديث ط ٢	١٩٦٥	
الشخصية الفنية	١٩٧٦	
الفن فى تربية الوجدان	١٩٨١	
الفن فى القرن العشرين	١٩٨٣	
التربية الفنية بين الغرب والشرق الأوسط	١٩٨٤	بالعربية والإنجليزية
أسرار الفن التشكيلى	١٩٨٠	(عالم الكتب)
السمات البيئية فى رسوم الأطفال القطريين	١٩٨٥	(البحوث جامعة قطر)
تربية الذوق الجمالى	١٩٨٦	
تحليل رسوم الأطفال	١٩٨٧	
الخيل الجامحة كما يرسمها اطفال العاشرة فى مدارس قطر	١٩٨٦	(البحوث جامعة قطر)
مبادئ التربية الفنية	١٩٨٩	
رحلة الابداع	١٩٩٠	
الفن لرياض الأطفال	١٩٨٩	جزءان – وزارة التربية

صور النشاط

وزارة الثقافة
الادارة العامة للفنون الجميلة والمتاحف
قاعة اخناتون

يفتتح تحت رعاية السيد الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة معرض

د . محمود البسيونى

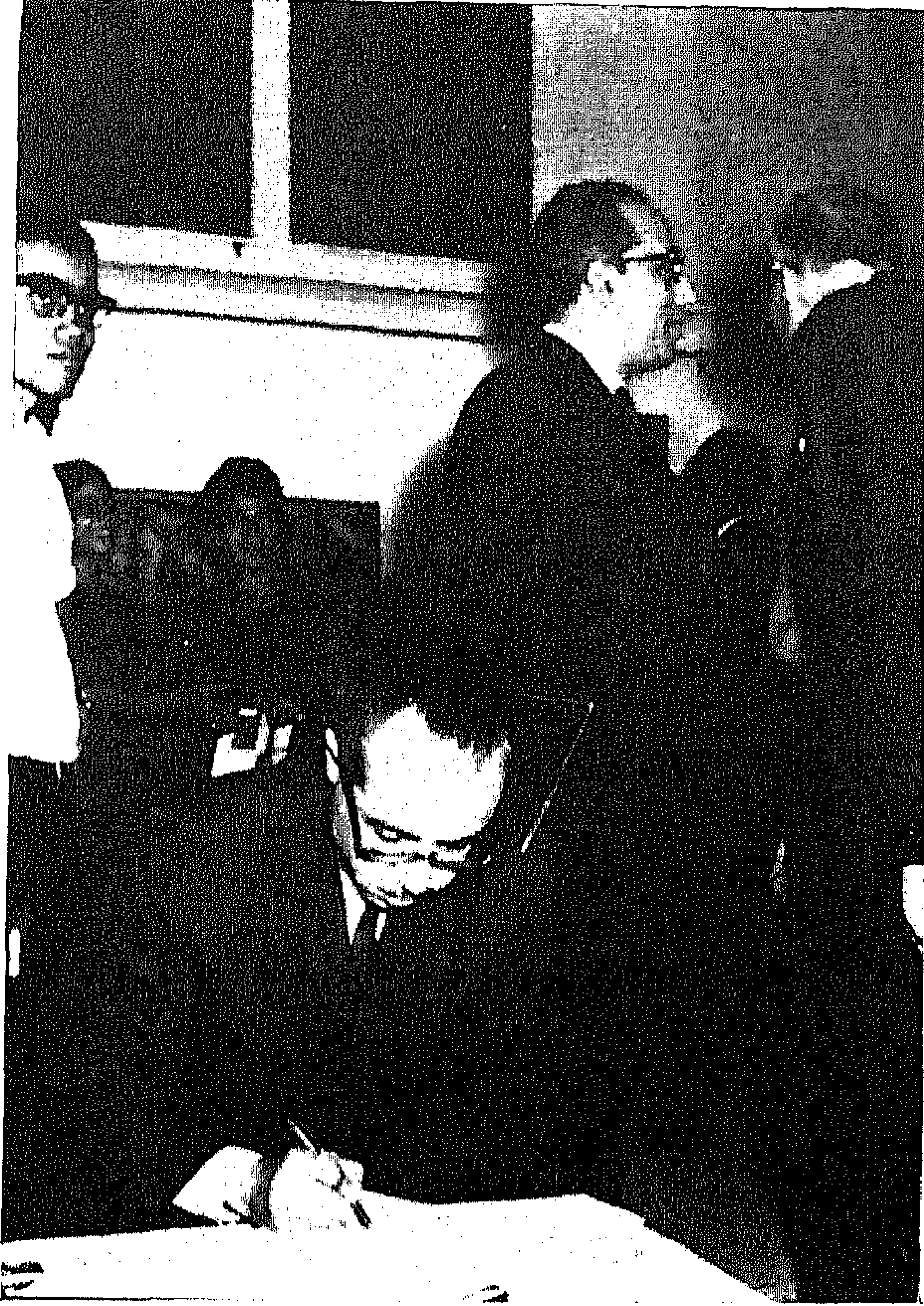
بقاعة اخناتون ٦ ش قصر النيل وذلك فى تمام الساعة السابعة من مساء الأربعاء ٨ مايو ١٩٦٨ .

ويسر الادارة العامة للفنون الجميلة والمتاحف دعوة سيادتكم لحضور حفل الافتتاح .

يستمر المعرض حتى ١٧ مايو ١٩٦٨ من ١٠ – ١ صباحا ومن ٦ – ٩ مساء



الأستاذ حسن عبد المنعم وكيل وزارة الثقافة ونيابة عن وزيرها يفتتح المعرض الثانى للفنان فى الفترة من ٨ – ١٧ / ٥ / ١٩٦٨ ويرى سيادته فى حوار حول الأعمال المعروضة حيث يستمع لشرح الفنان ويظهر تباعًا الفنانون: عبد القادر رزق، وحسين يوسف أمين وشفيق رزق سليمان.



الأستاذ حسن عبد المنعم وكيل وزارة الثقافة يكتب الكلمة الافتتاحية للمعرض الثانى للفنان من ٨-١٩٦٨/٥/١٧.

وزارة الثقافة والإعلام
الهيئة العامة للفنون
الادارة العامة للفنون الجميلة والمتاحف

يتفضل السيد الدكتور محمد عبد القادر حاتم نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة والاعلام بافتتاح معرض الفنان

د. محمود البسيونى

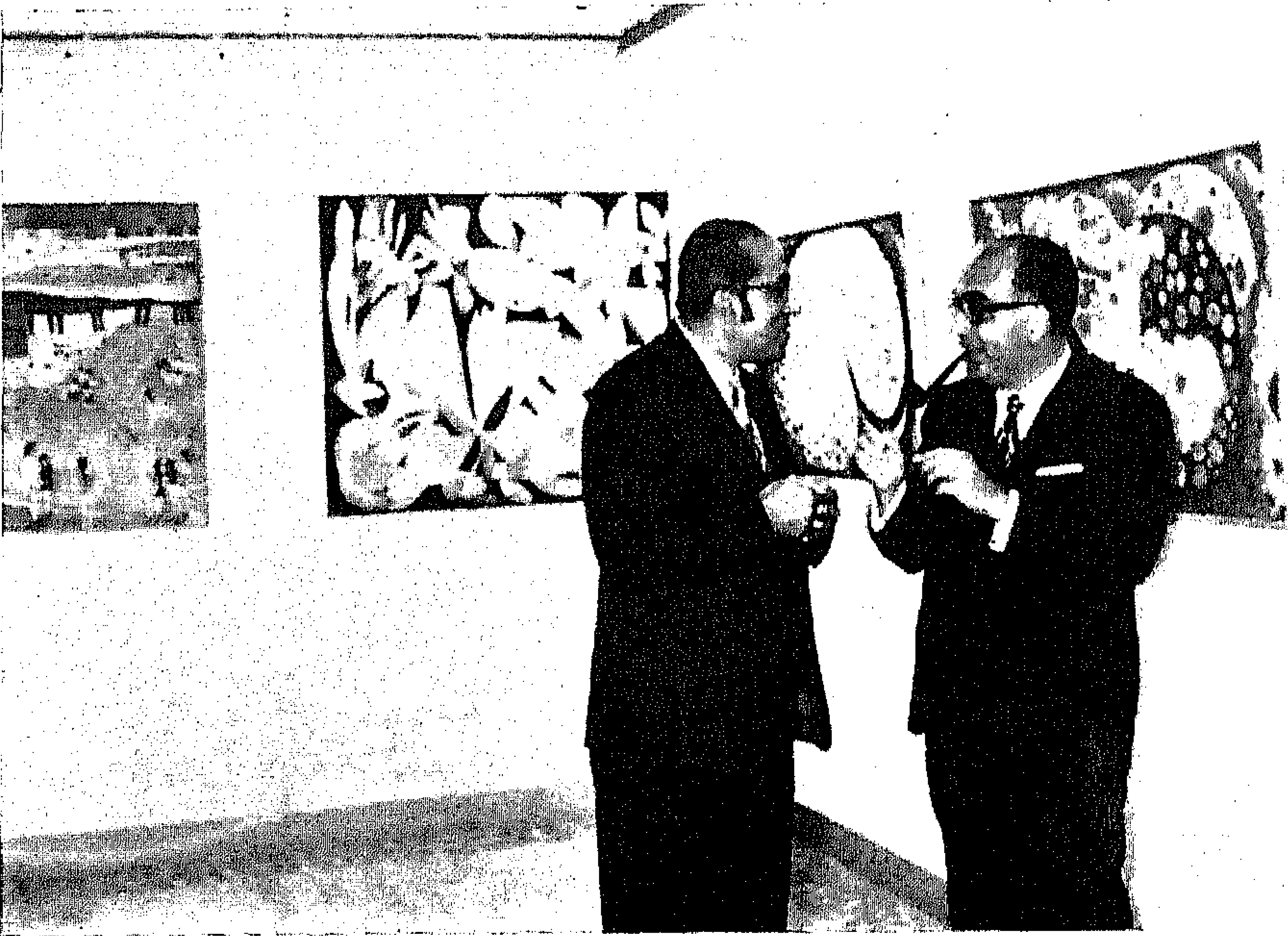
وذلك فى تمام الساعة السادسة والنصف من مساء الأربعاء الموافق ٢٣ فبراير سنة ١٩٧٢ بقاعة اخناتون ٦ شارع قصر النيل .

ويسر الادارة العامة دعوة سيادتكم لحضور حفل الافتتاح

يستمر المعرض حتى يوم ١٩٧٢/٣/٢ صباحا من ١٠ ـ ٢ ومساء من ٥ ـ ٩



الدكتور محمد عبد القادر حاتم نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة أثناء افتتاحه للمعرض الثالث للفنان بقاعة اخناتون بشارع قصر النيل بالقاهرة ٢٣ فبراير - ٢٠ مارس سنة ١٩٧٢.



الدكتور عبد الوهاب البرلس وزير التعليم العالى الأسبق فى زيارته للمعرض الثالث للفنان بقاعة اخناتون - ش قصر النيل ٢/٢٣ مارس ١٩٧٢.



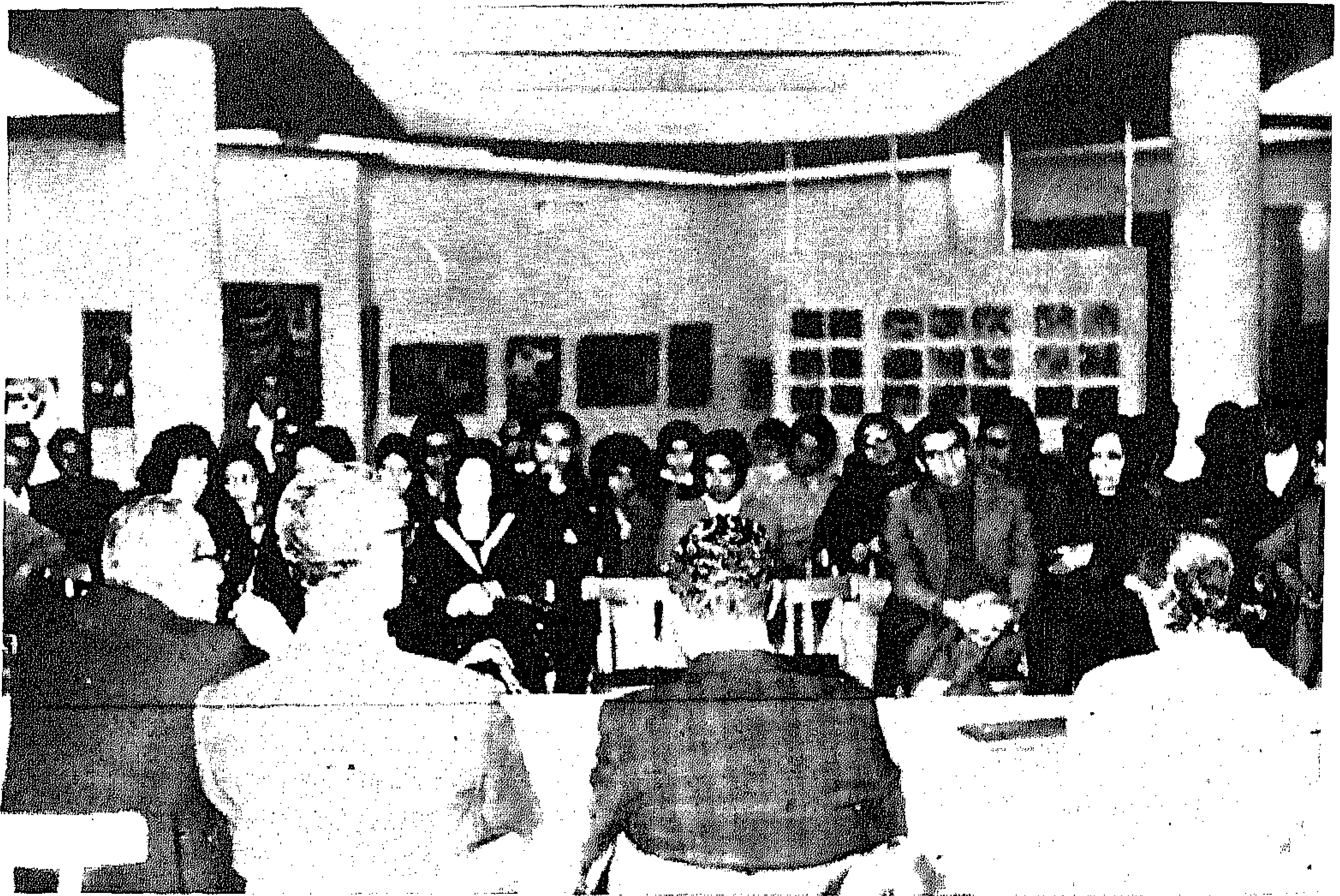
الفنان يشرح لجمهور الندوة الذين حضروا إلى المعرض وجهة نظره، ويرى أعضاء الندوة الأساتذة: مصطفى الأرناؤوطى، يوسف سيدة، رمزى مصطفى، كمال الجويلى، فضل المولى. (المعرض الثالث) ٢٣ فبراير/ ٢ مارس ١٩٧٢.



ندوة فنية فى المعرض الثالث للفنان بقاعة اخناتون ويرى الفنان حسين بيكار والفنان العارض وعبد الغنى الشال ولفيف من المهتمين بالحركة الفنية ٢٣ فبراير - ٢ مارس ١٩٧٢.



ا. د. كامل ليلة وزير التعليم العالى فى زيارته للمعرض الرابع للفنان بقاعة الفنون الجميلة بباب اللوق. من ١٨-١٩٧٤/٢/٢٨.



الندوة التى عقدت فى قاعة المعرض الرابع بباب اللوق حيث يحضر لفيف من الفنانين من ١٨-١٩٧٤/٢/٢٨.



صورة تذكارية للذين حضروا الندوة التى أقيمت فى المعرض الرابع للفنان بقاعة الفنون الجميلة بباب اللوق. بينما تظهر المعروضات فى الخلف. من ١٨-١٩٧٤/٢/٢٨.

يتفضل السيد الأستاذ يوسف السباعى وزير الثقافة بافتتاح معرض الفنان

دكتور محمود البسيونى

ويسر الادارة العـــامة للفنون الجميلة والمتاحف دعوة ســيادتكم لحضور حفل الافتتاح فى تمام الساعة السادسة من مســاء يوم الاثنين ١٨ فبراير ١٩٧٤ بقاعة الفنون الجميلة ـ باب اللوق القاهرة .

يســتمر المعرض حتى يوم ١٩٧٤/٢/٢٨ ـ صباحا من ١٠ ـ ٢ ومساء من ٤ ـ ٨

Mr. YOUSSEF EL SEBAI Minister of Culture will kindly inaugurate the exhibition of the artist

Dr. MAHMOUD EL-BASSIOUNY

The Department of Fine Arts & Museums takes pleasure in inviting you to attend the inauguration at 6 p.m. on Monday 18th February 1974 at the Gallery of Fine Arts, Bab El Louk, Cairo.

The exhibition extends until 28th Febr. 1974 from 10-2 a.m. and from 4-8 p.m.

بسم الله الرحمن الرحيم



الجمعية القطرية للفنون التشكيلية

تحت رعاية الأستاذ عيسى غانم الكواري

وزير الإعلام

يسر الجمعية القطرية للفنون التشكيلية دعوتكم لحضور حفل إفتتاح معرض الفنان العربي

الدكتور محمود البسيوني

أستاذ ورئيس قسم التربية الفنية بجامعة قطر

وذلك في تمام الساعة الخامسة مساء يوم الأربعاء ١٠ رجب ١٤٠٤ هـ . الموافق ١١ / ٤ / ١٩٨٤ م . بقاعة المعارض بفندق الخليج ويستمر المعرض أسبوعاً .

الجمعية القطرية للفنون التشكيلية

ستقام ندوة حول المعرض في تمام الساعة السادسة والنصف مساء يوم السبت ١٩٨٤/٤/١٤ م . بقاعة المعارض بفندق الخليج

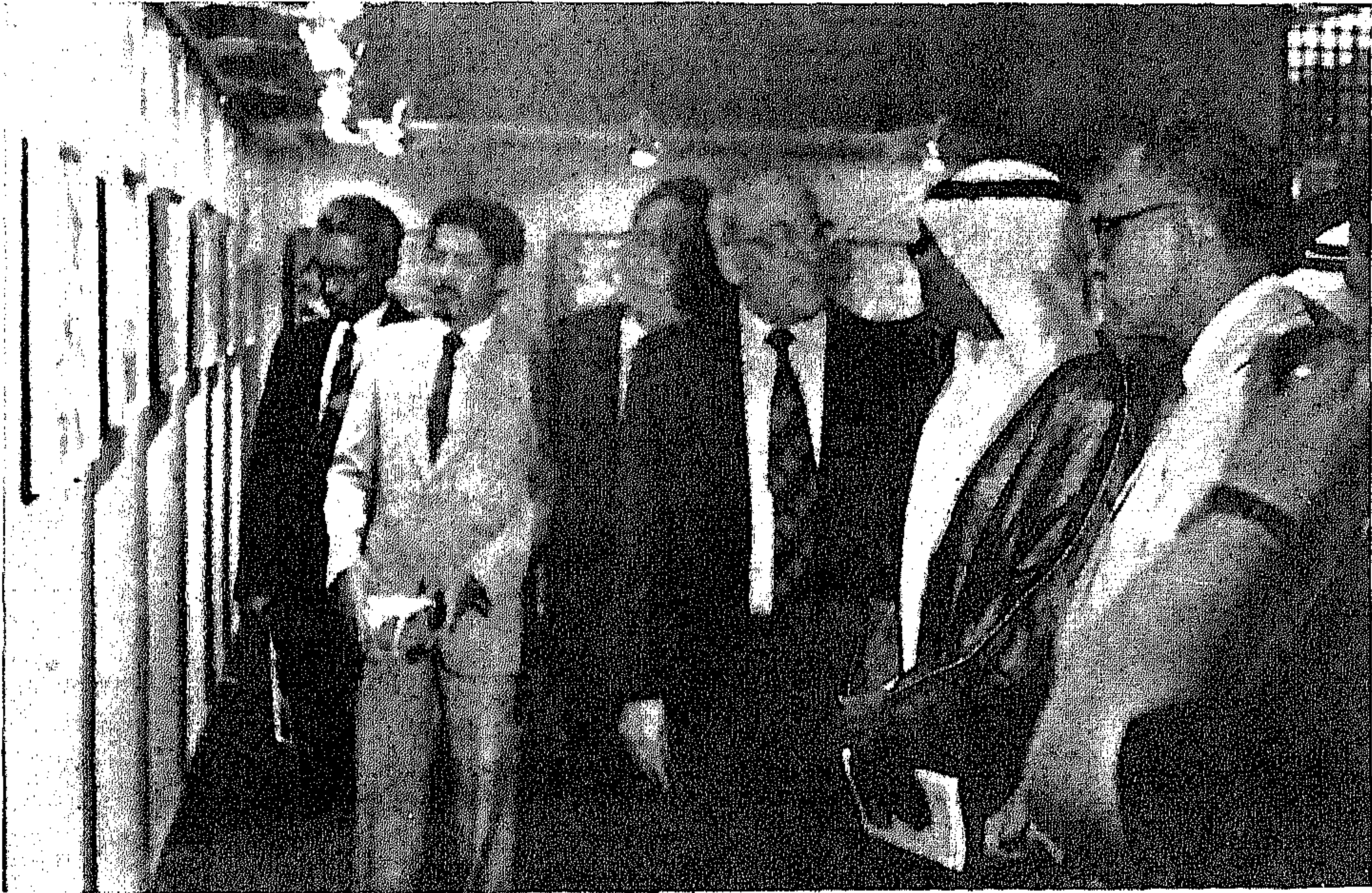
الدعوة للمعرض الخامس / الدوحة / قطر



الاعلان في مدخل الفندق عن المعرض الخامس



نيابة عن وزير الاعلام القطرى تفضل الأستاذ محمد عبد الرحمن الخليفى وكيل الوزارة بافتتاح معرض الفنان بفندق الخليج فى الفترة من ١١-١٨/٤/١٩٨٤ والصورة عند قص الشريط.



الفنان يشرح أعماله لوكيل وزارة الاعلام ورئيس جامعة قطر وبعض السادة سفراء الدول الذين حضروا افتتاح المعرض. ١١-١٨/٤/١٩٨٤.



فصل من جامعة قطر فى المعرض للتحليل والنقد ١١-١٨/٤/١٩٨٤



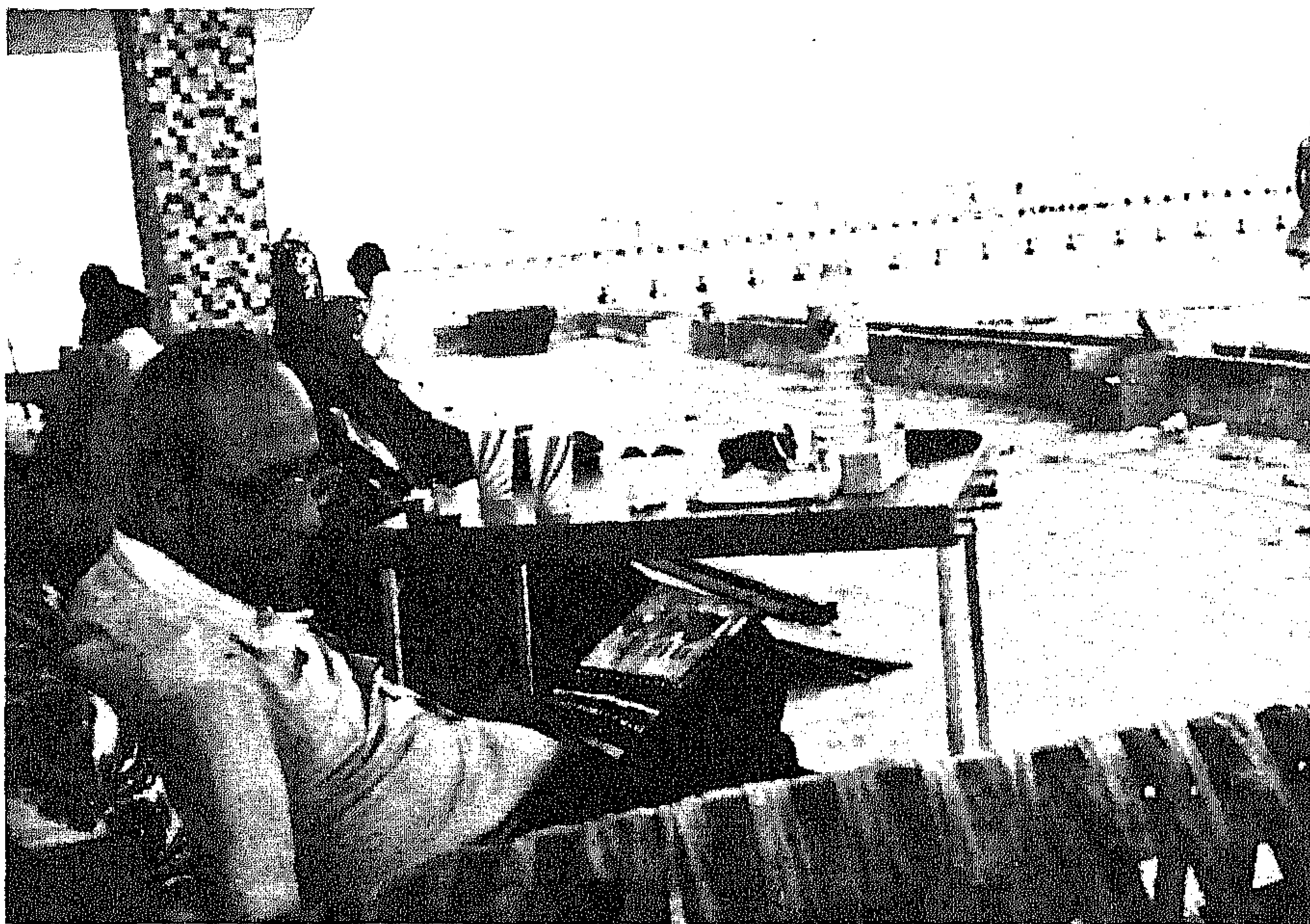
الفنان مع الفنان يوسف احمد فى ادارة الندوة المقامة فى قاعة المعرض الخامس ١١-١٨/٤/١٩٨٤ بفندق الخليج - الدوحة / قطر.



جانب من حضور الندوة فى المعرض الخامس للفنان بفندق الخليج بالدوحة/ قطر ١١-١٨/٤/١٩٨٤
ويرى وكيل جامعة قطر وعميد كلية التربية.



الفنان يمارس الرسم
فى مكة المكرمة ١٩٨٠

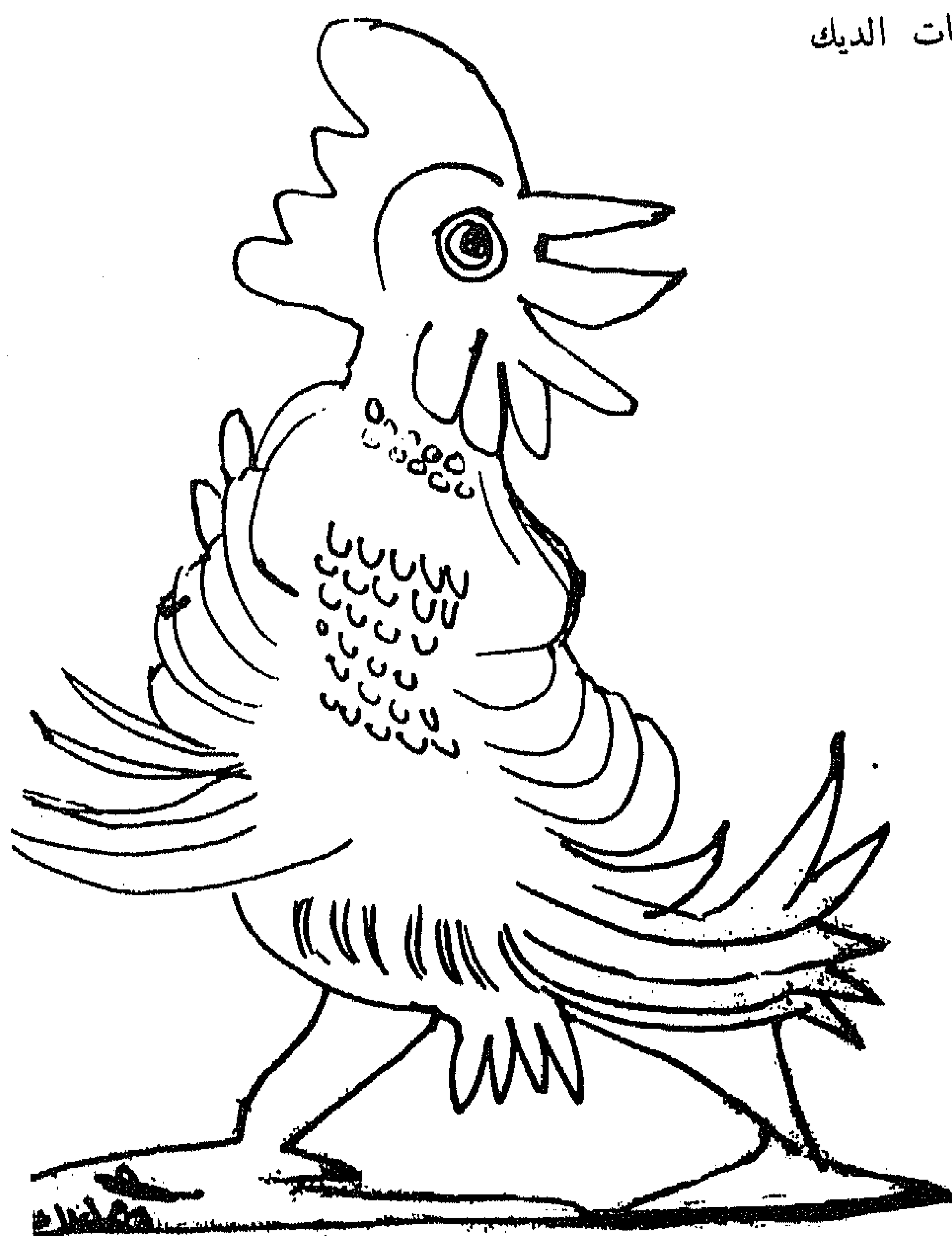


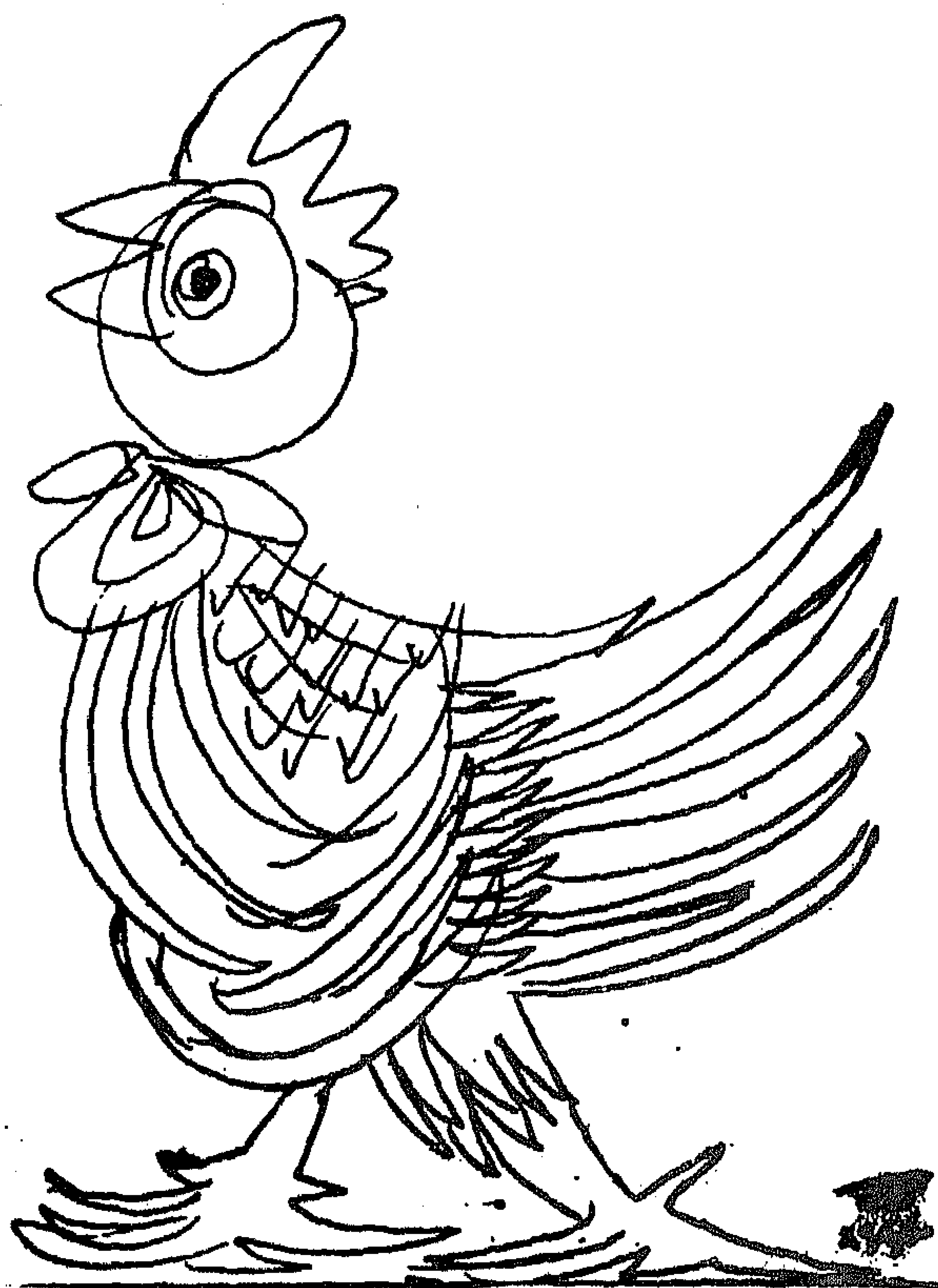
الفنان يمارس الرسم فى بلاج جدة مع تلاميذه ١٩٨٠



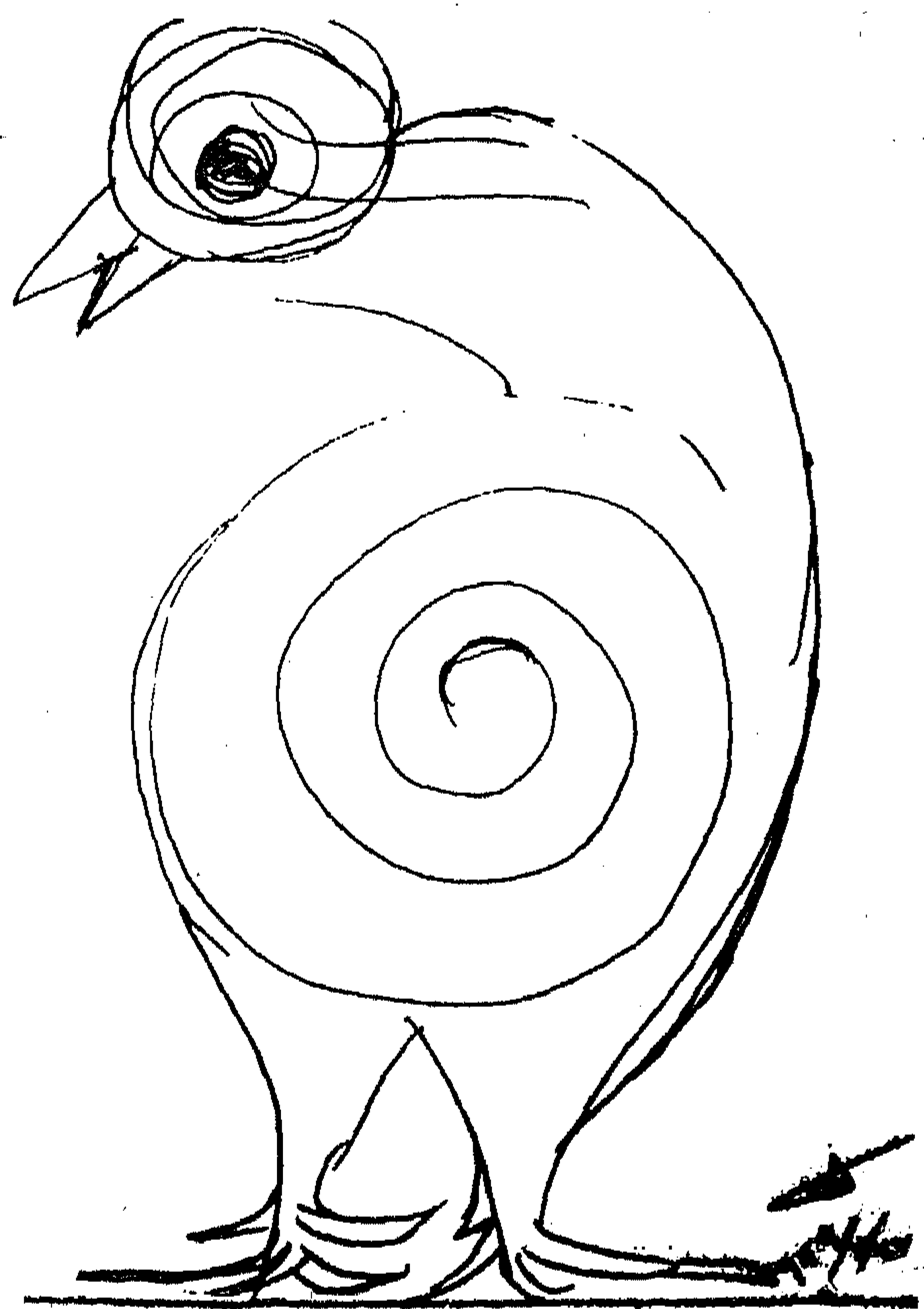
الفنان فى جانب من مرسمه بمصر الجديدة ١٩٨٩

كروكيات الديك









لوحات الكتاب





١ - اليقظة ٧٨×١٠٨سم زيتية ١٩٦٧



٢ - التيقظ ٤٧×٦٢سم زيتية ١٩٧٧



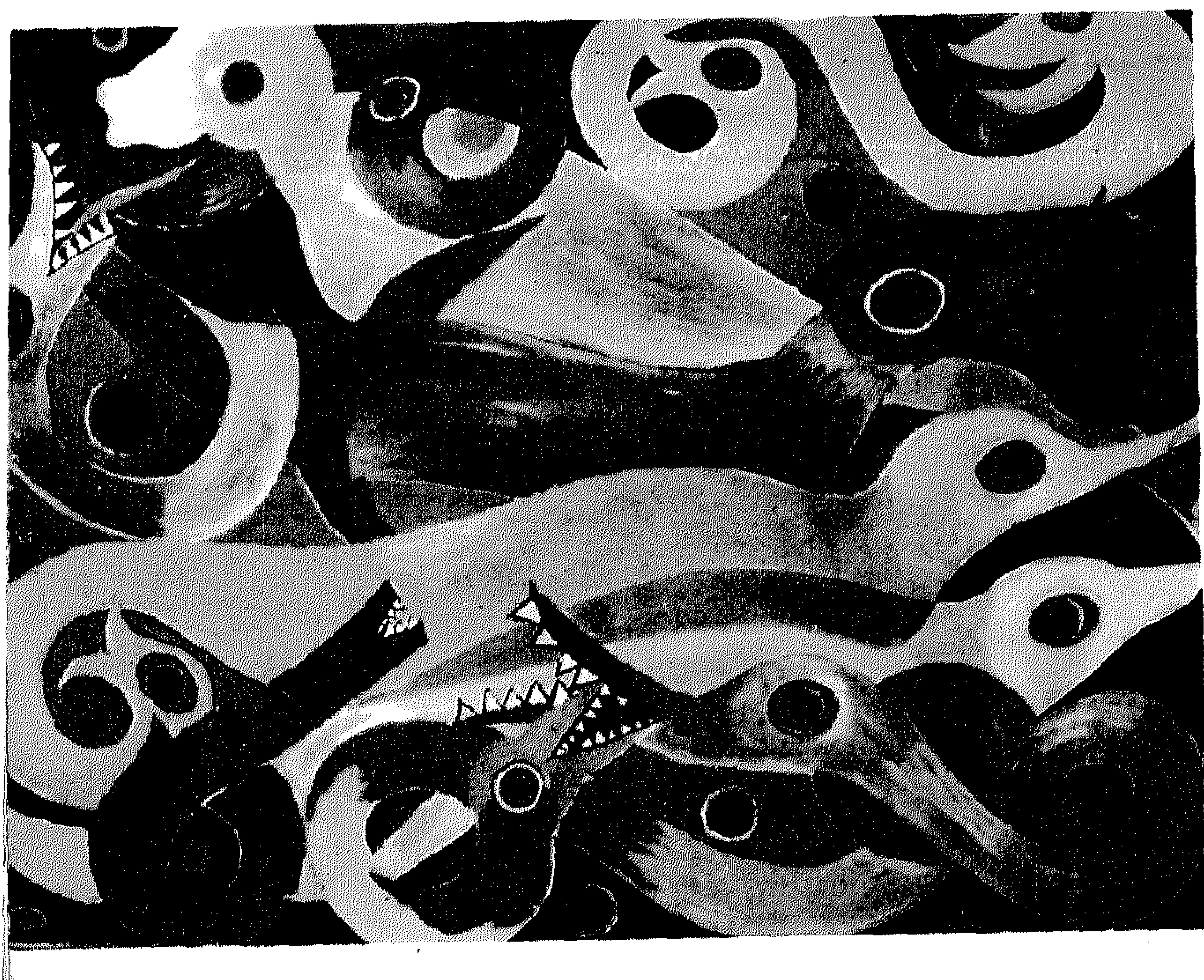
٣ - حلم ٤٧×٦٢سم زيتية ١٩٧٧

٤ - البحث عنها ٤٧×٦٢سم زيتية ١٩٧٧





١٣ - السمك الراقص ٩٢×١١٧سم زيتية ١٩٨٨

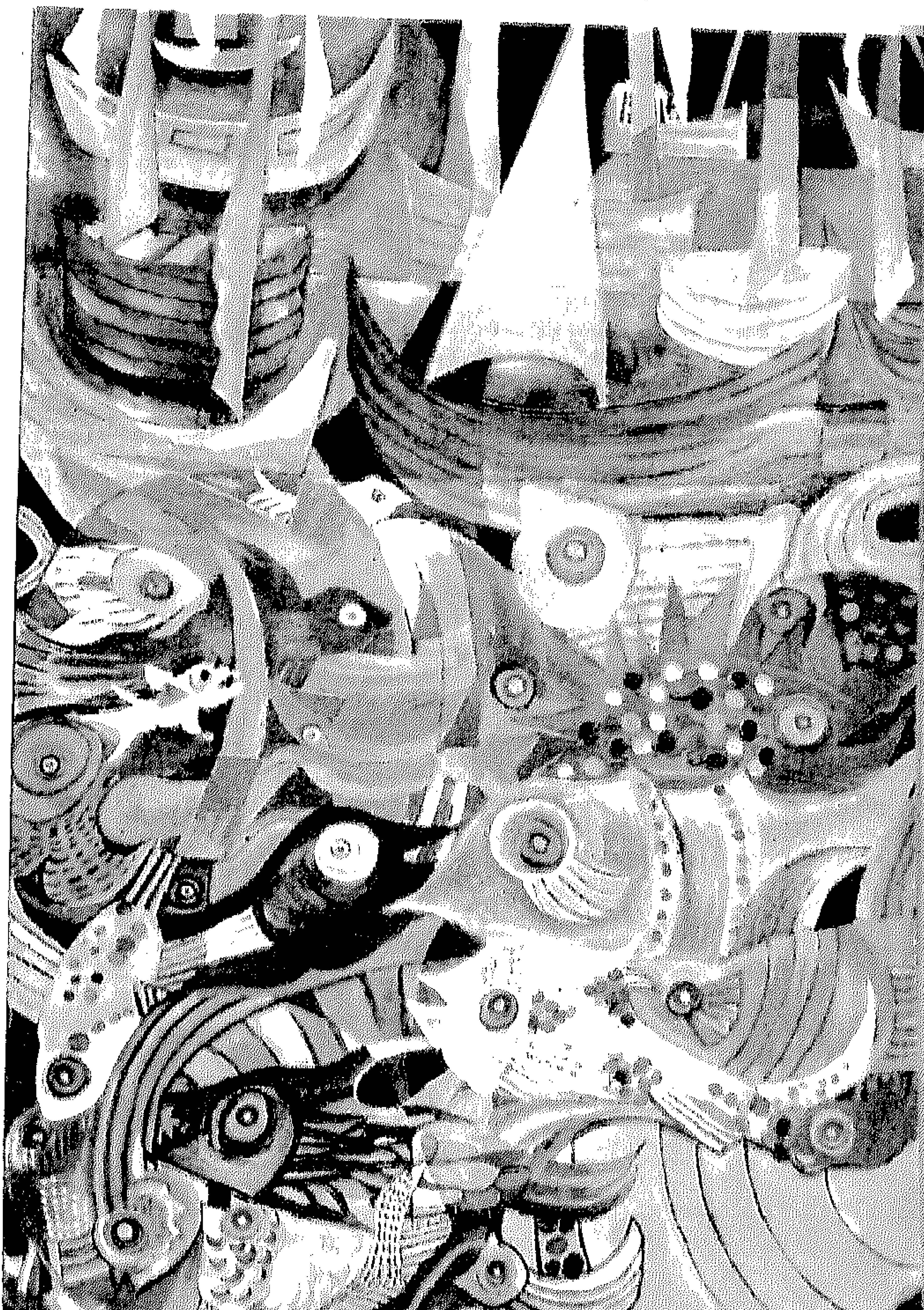


٢٩ - زواحف ٤٠×٥٢سم زيتية ١٩٨٤



٦٢ - على شاطئ النيل ٦٠×٨٠سم مائية ١٩٤٦

١٤ - فى القاع ٧٢×١٠٢سم زيتية ١٩٨٧



٥٧ - ثنائيات ٧٦×١٢١سم
زيتية ١٩٦٧

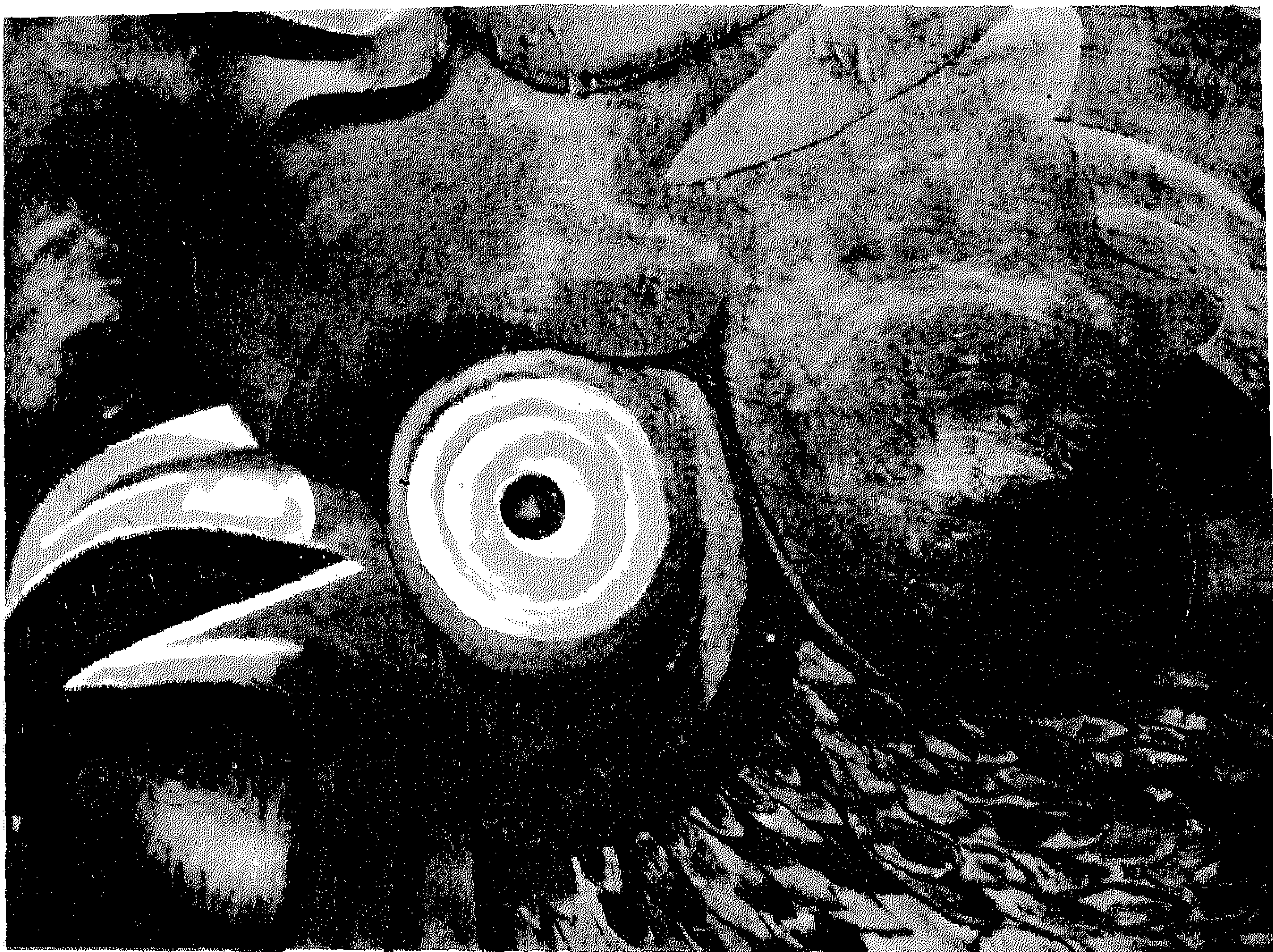




٥ - ذات الوجه الأزرق ٤٧×٦٢سم زيتية ١٩٧٧



٦ - الديك (١)
٩٠×١١٥سم زيتية ١٩٨٨



٧ - الديك (٢) ٩٠×١١٥سم زيتية ١٩٨٨



٨ - الديك (٤) ٩٠×١١٥سم زيتية ١٩٨٨



٩ - الديك (٩) ٩٣×٩٣سم زيتية ١٩٨٩



١٠ - الديك (١١)
٩١×٩١سم زيتية ١٩٨٩



١١ - الديك (١٠) ٣٨×٥١سم زيتية ١٩٨٩

١٢ - تقابلات ٣٣×٤٣سم زيتية ١٩٨٧

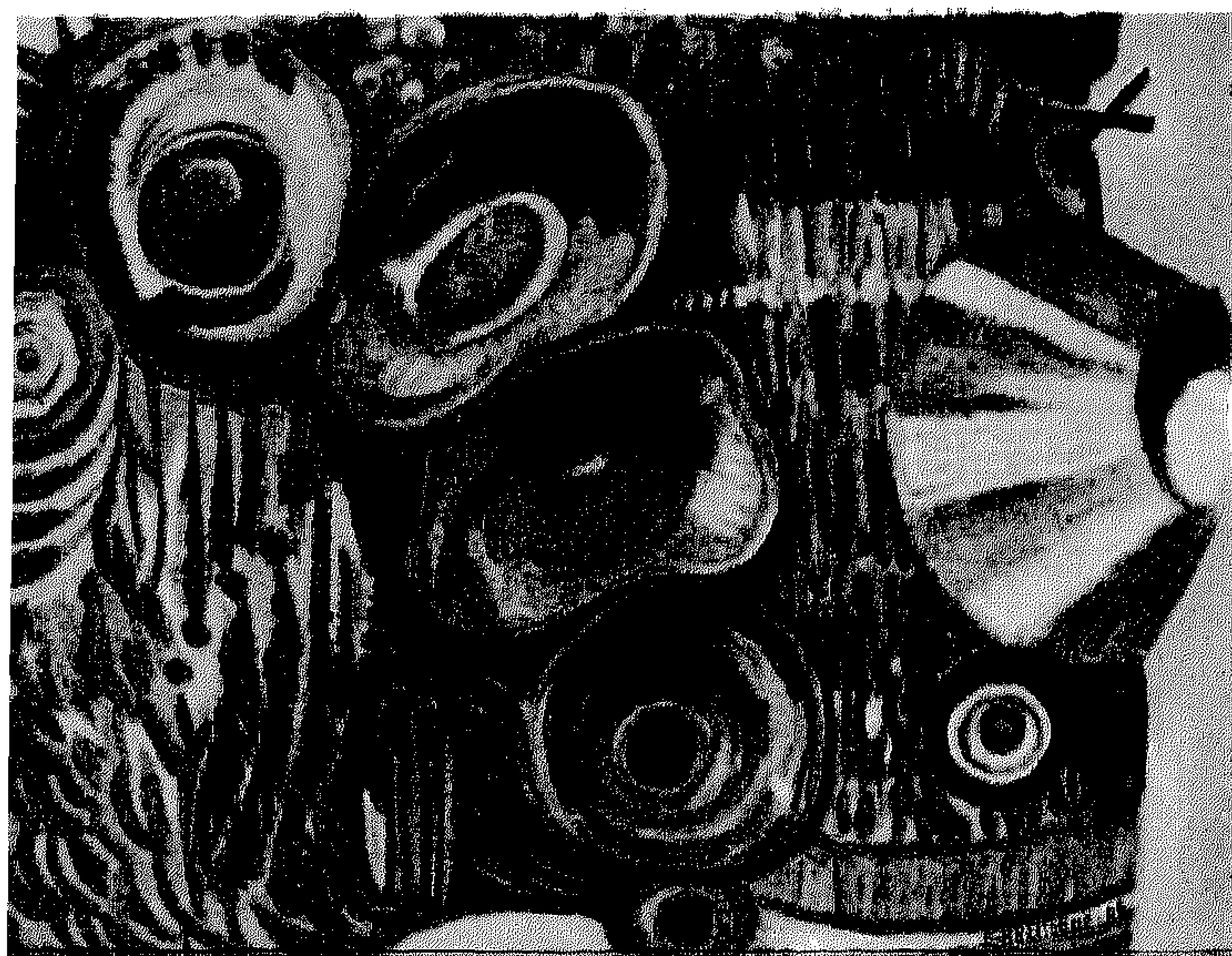




١٥ - أسماك ٧٢×١٠٢سم زيتية ١٩٨٨



٦٨ - الكبش ٢٧×٣٧سم
مائية ١٩٦٤



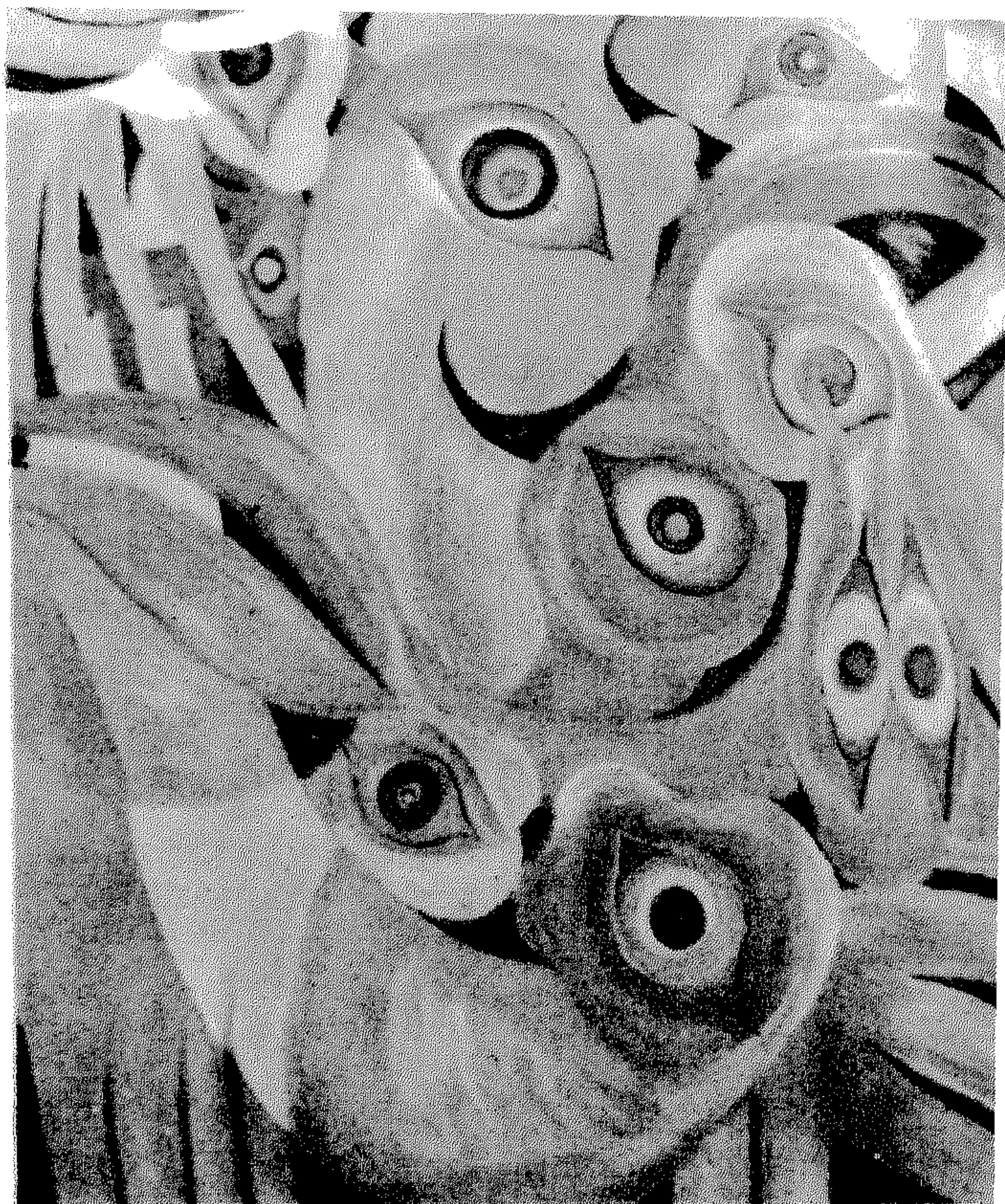
٣٨ - رعونة ٦١×٨٠سم زيتية ١٩٦٨



١٦ - الإنتاج ٧٥×٨٥سم زيتية ١٩٦٦



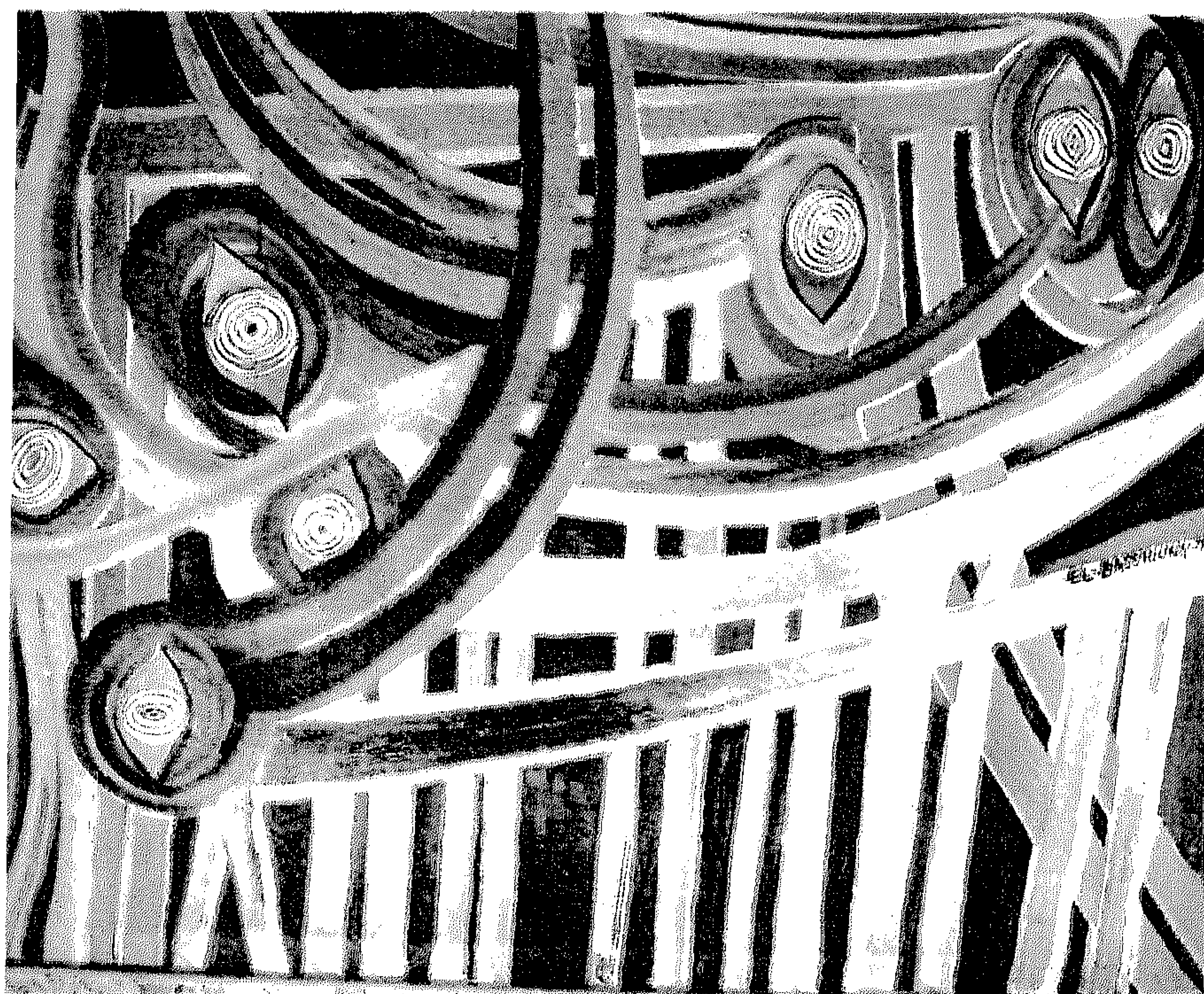
١٩ - على الربوة ٦٠×١١٤سم زيتية ١٩٧٣



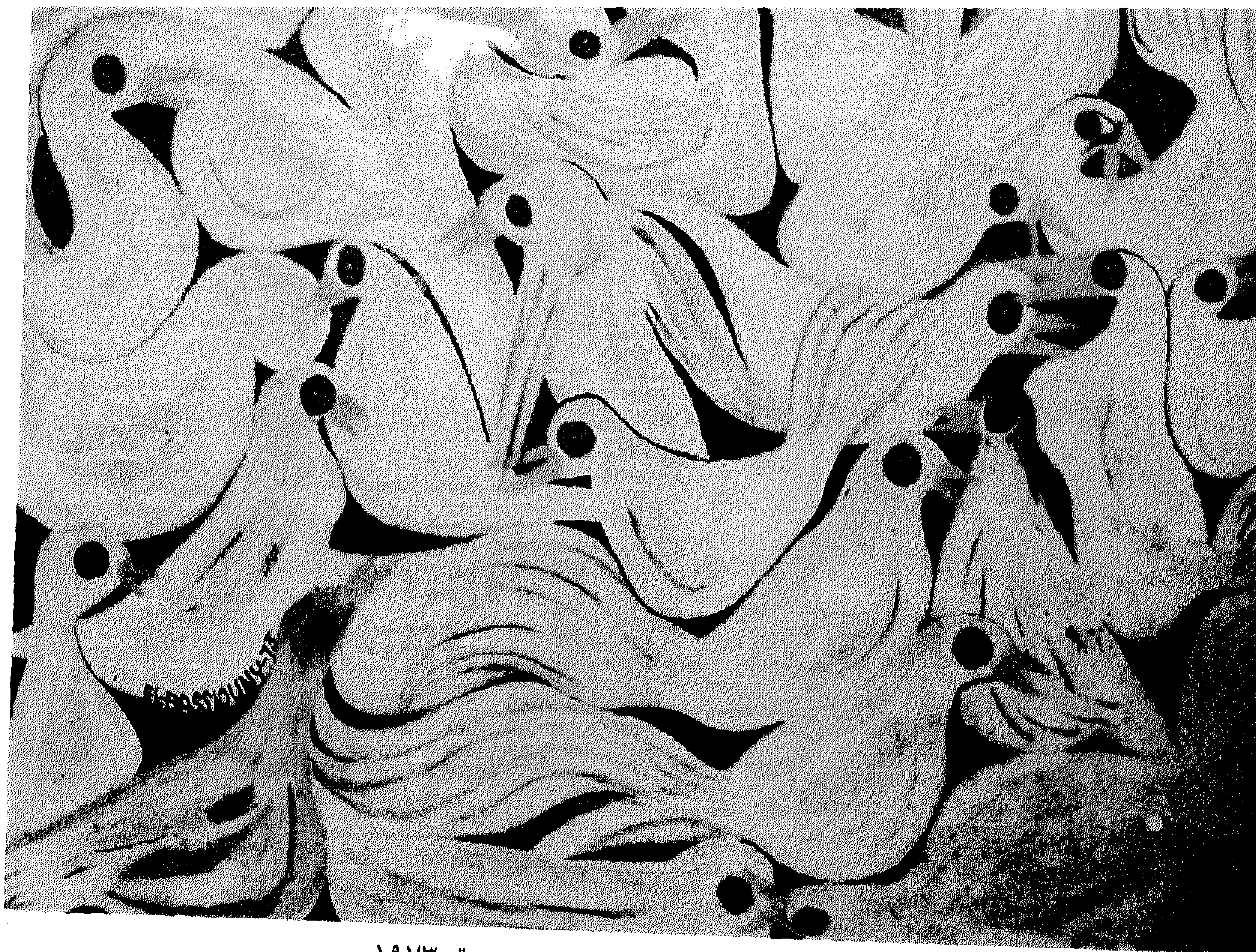
١٧ - تعايش ديناميكى ١٠٠×١٠٠سم زيتية ١٩٧٣



٧٤ - المهاجرون ٦٤×١٠٠سم
زيتية ١٩٦٨

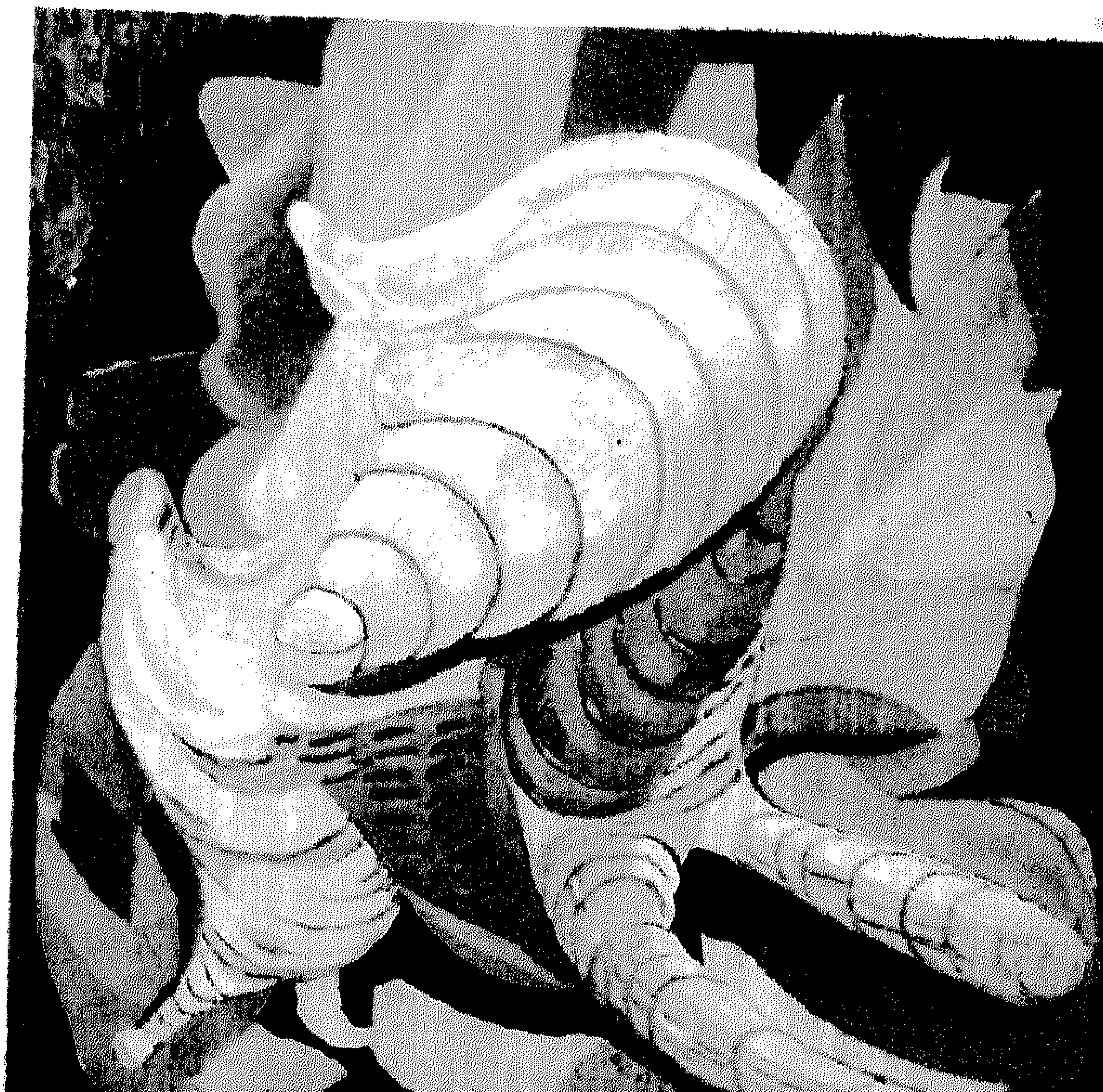


٢٤ - القطيع ٨٩×١١٥سم زيتية ١٩٧٤

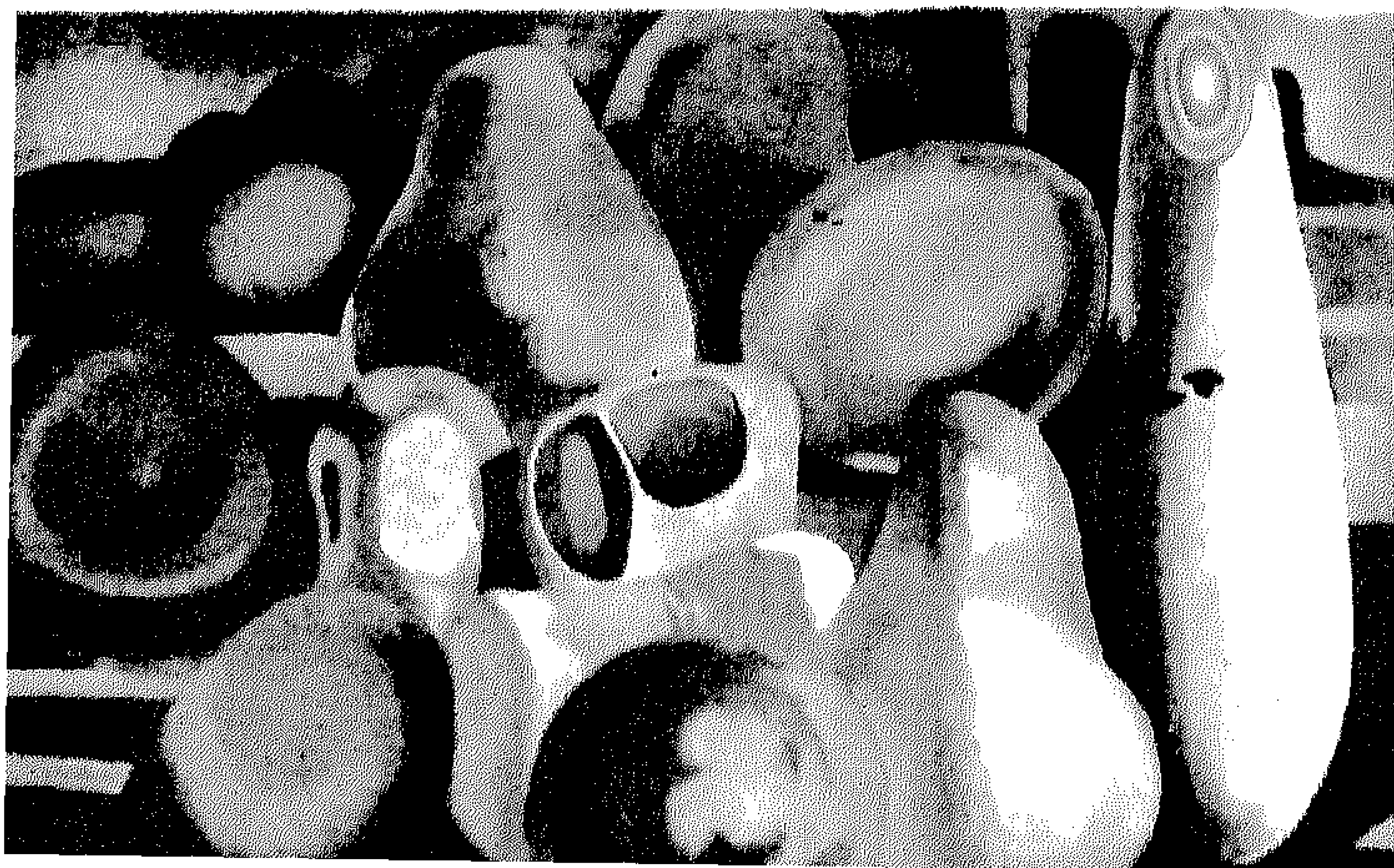


٣٢ - حمامات السلام ٩١×١١٦سم زيتية ١٩٧٣

٣٥ - مخلوق نباتى ٦٠×٦٥سم زيتية ١٩٦٨



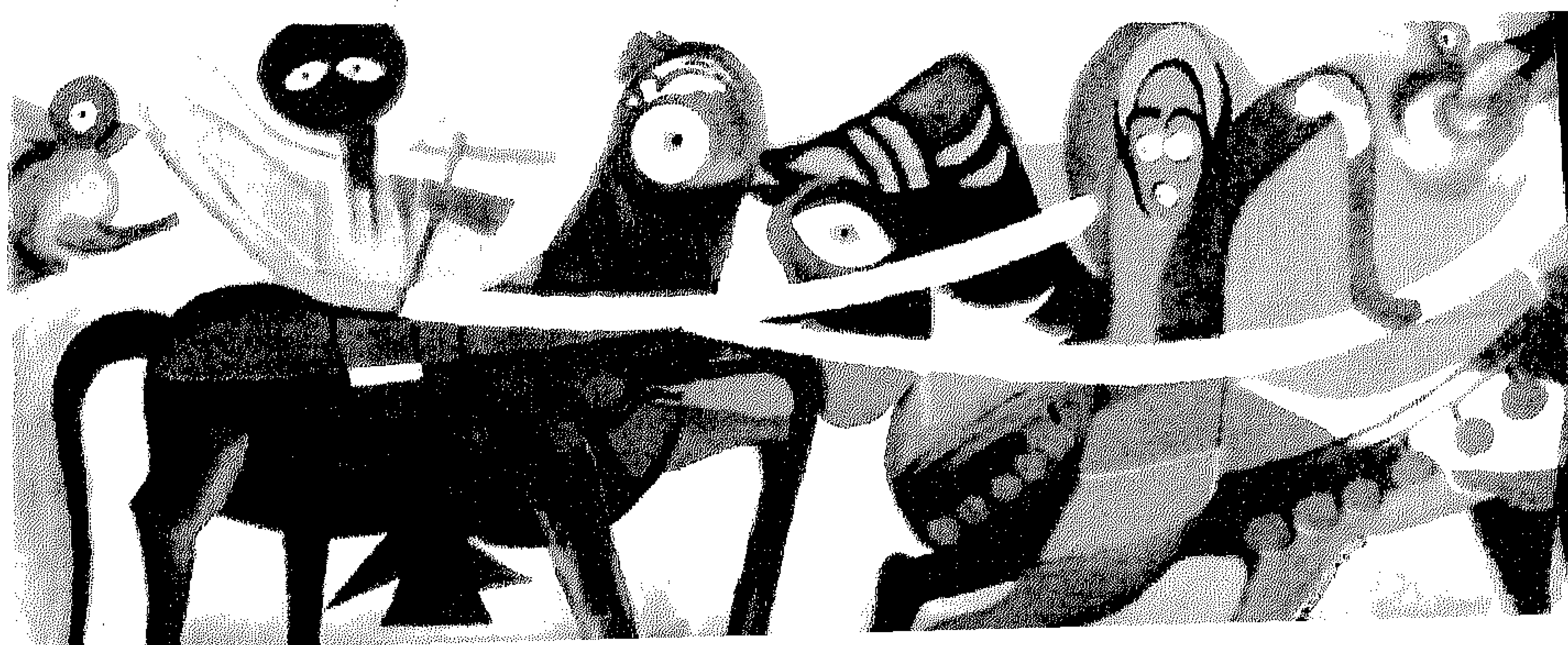
٣١ - التكاثر ١٠٠×١٢٠سم زيتية ١٩٦٦

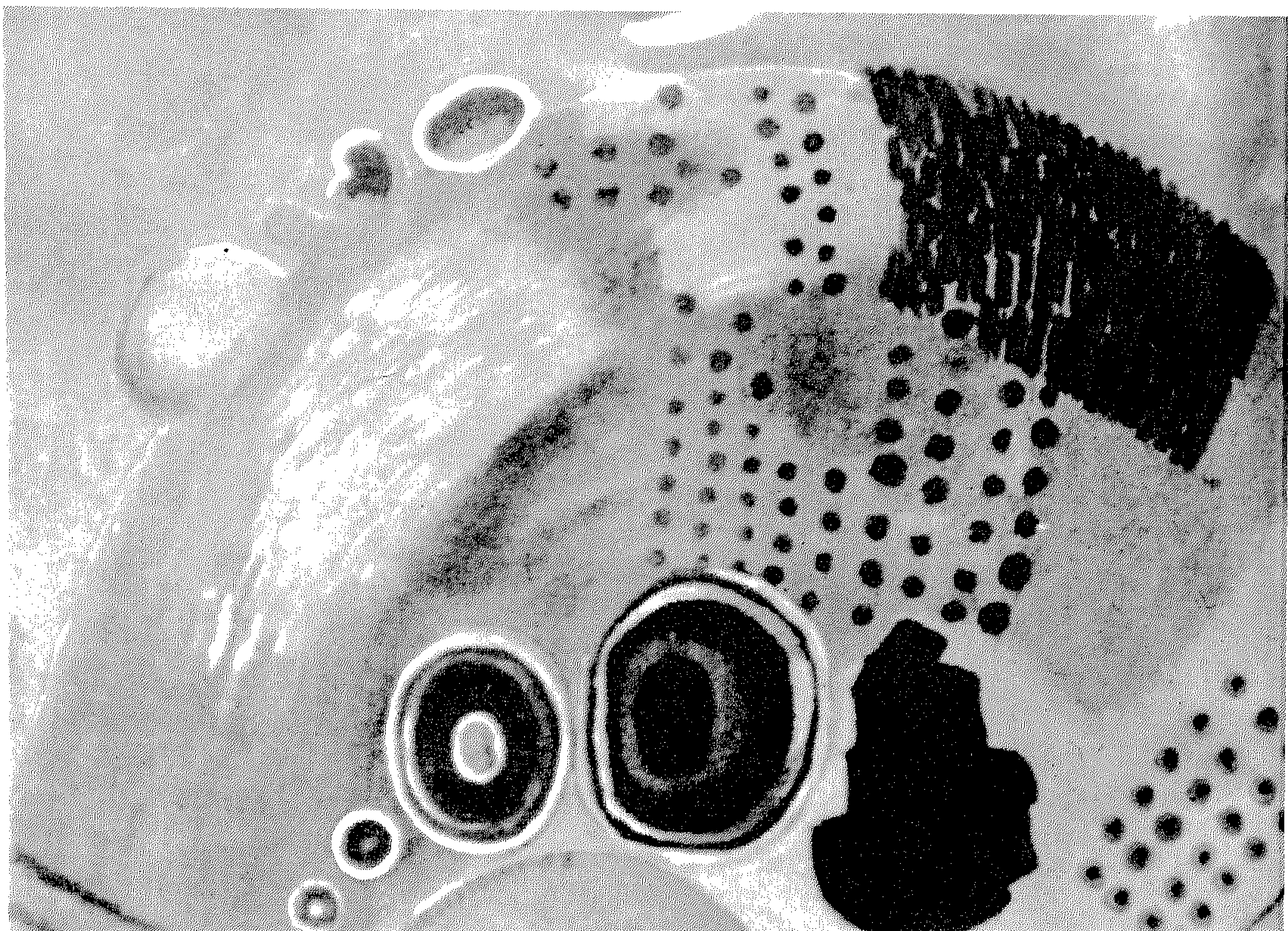


٧٣ - الكائنات الصامتة
١١٨×٧٧سم زيتية ١٩٦٨

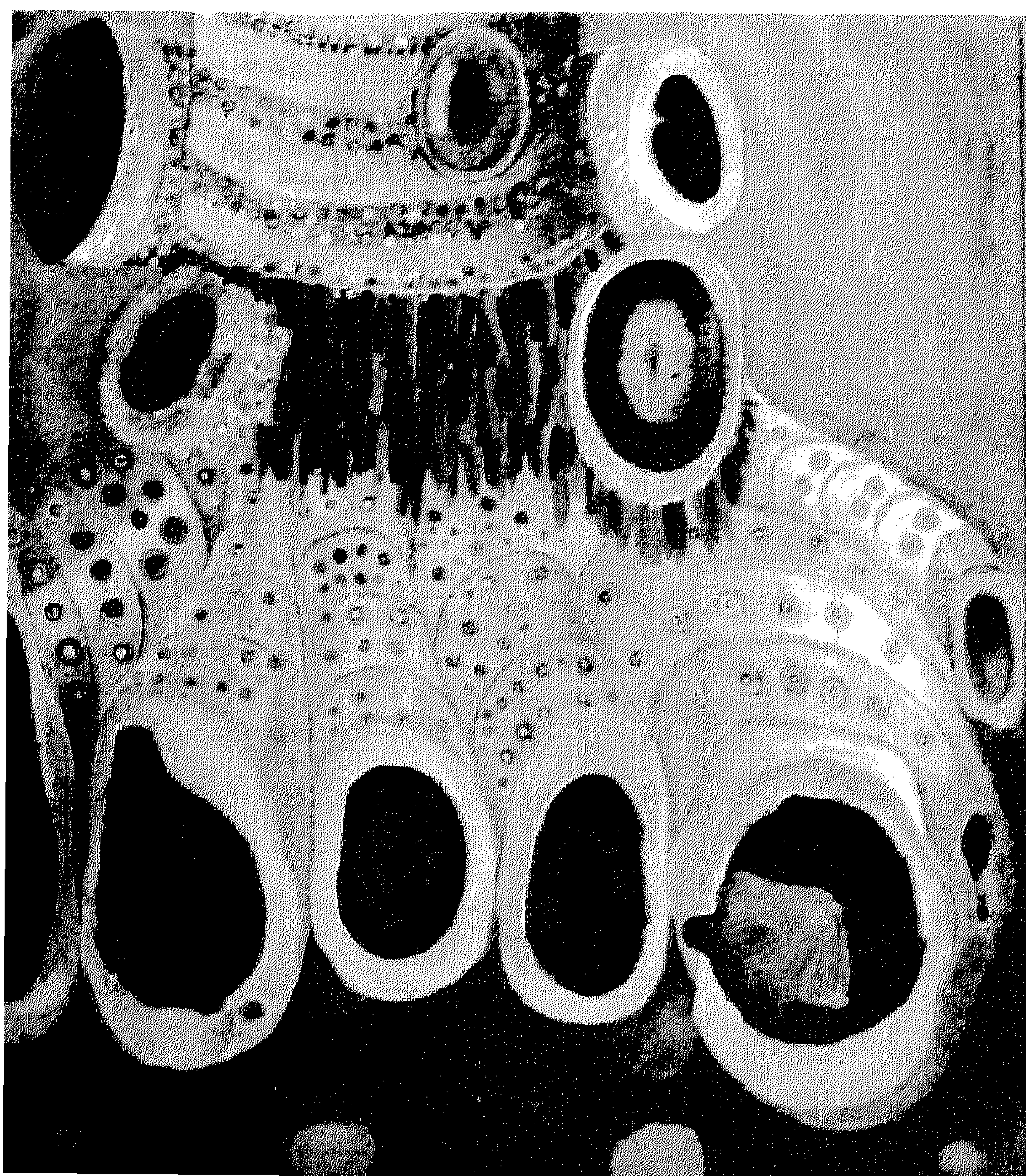
٣٩ - عيون نباتية ٧٦×١٢١سم زيتية ١٩٦٨

٦٣ - نزال ٤٧×١١٢سم زيتية ١٩٧٣





٣٤ – سطح ملمسى ٥٥×٧٥سم زيتية ١٩٦٨



٣٦ – الفوهات المضادة
١٢٠×١٢٠سم زيتية ١٩٦٨



٢٠ - تعاطف ٢٧×٣٨سم زيتية ١٩٧٢

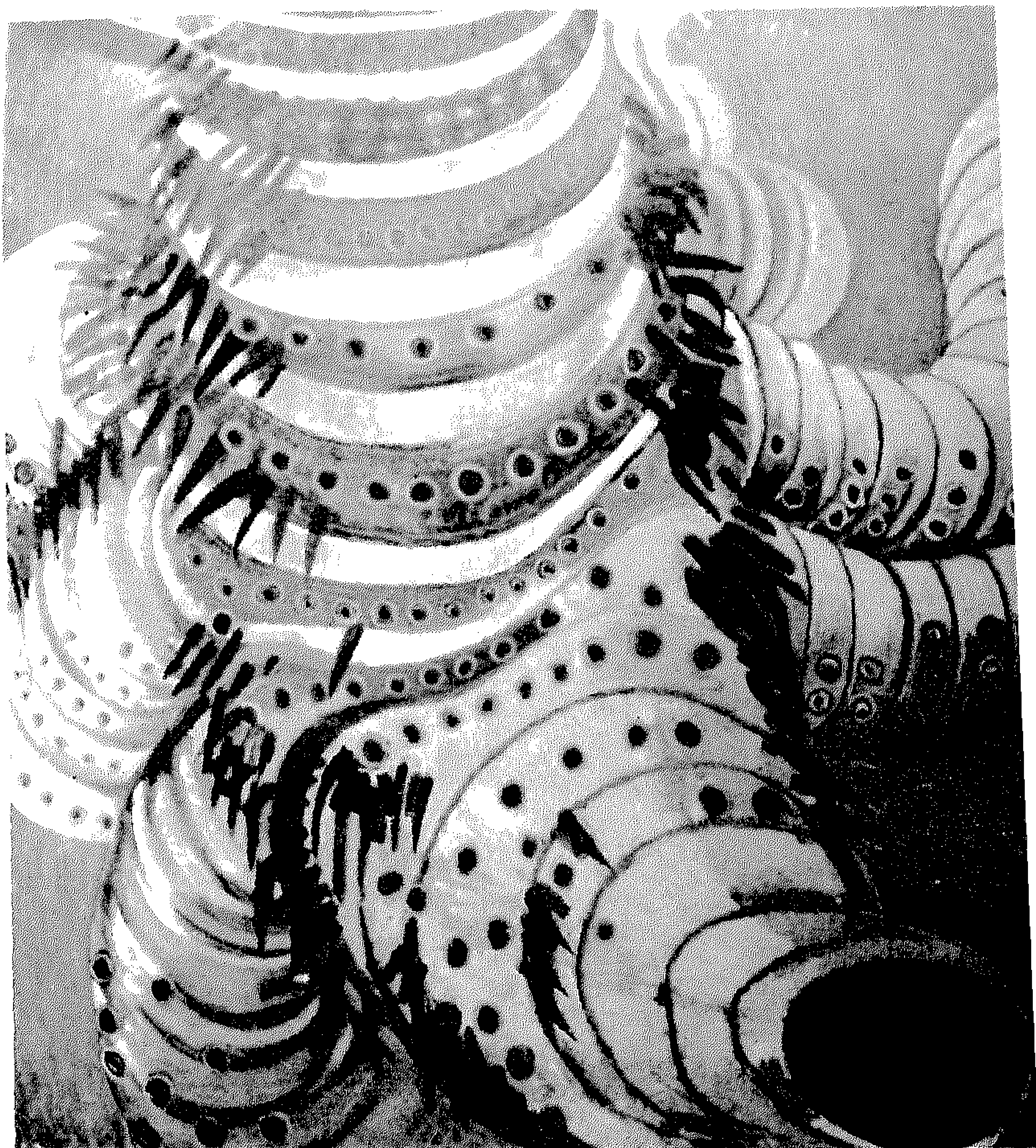
٢٥ - أغنام ٩٠×١٢٧سم زيتية ١٩٧٣



٢٢ - دراسة ١٣ ٢٧×٣٣سم زيتية ١٩٧٤

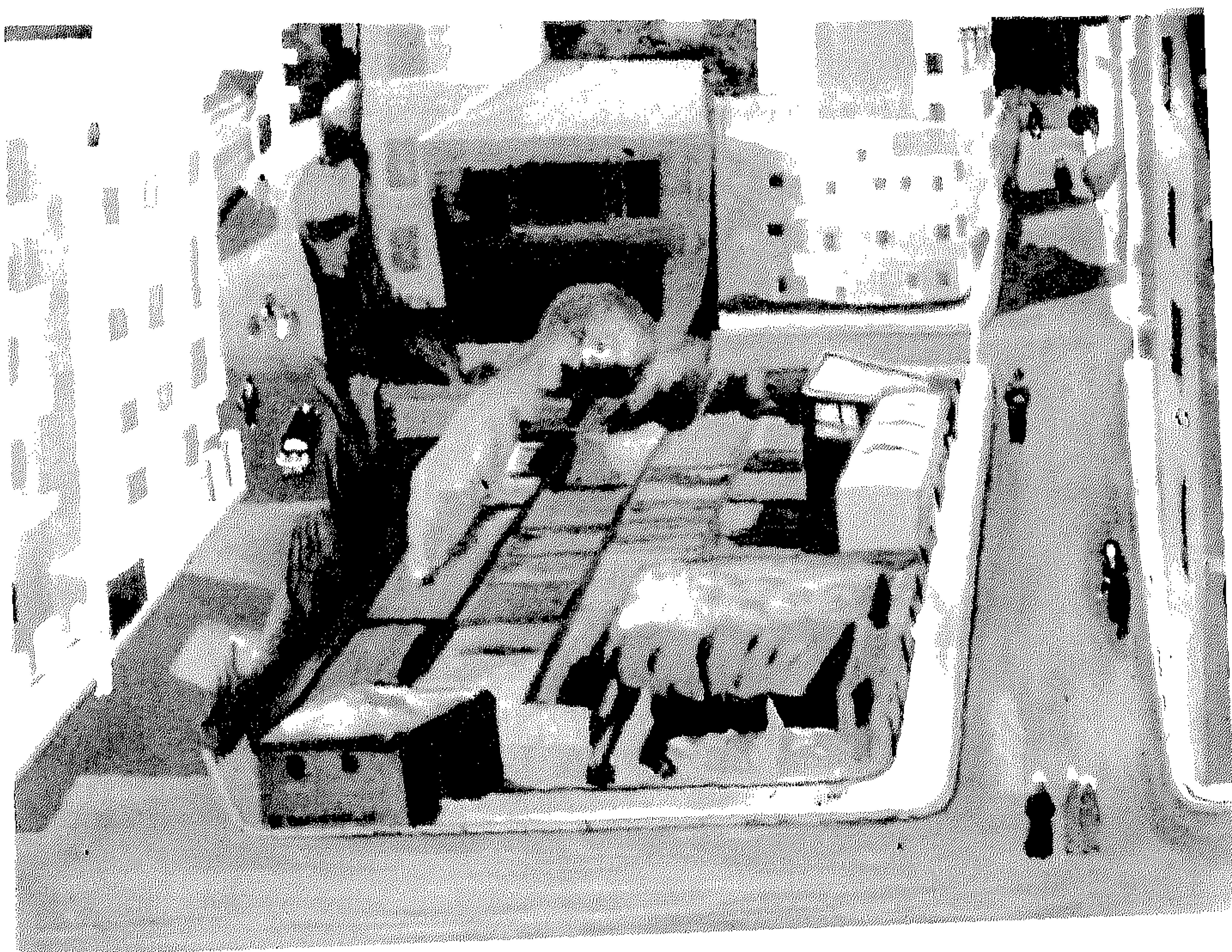
٢٣ - دراسة (٥) ٢٧×٣٣سم زيتية ١٩٧٤





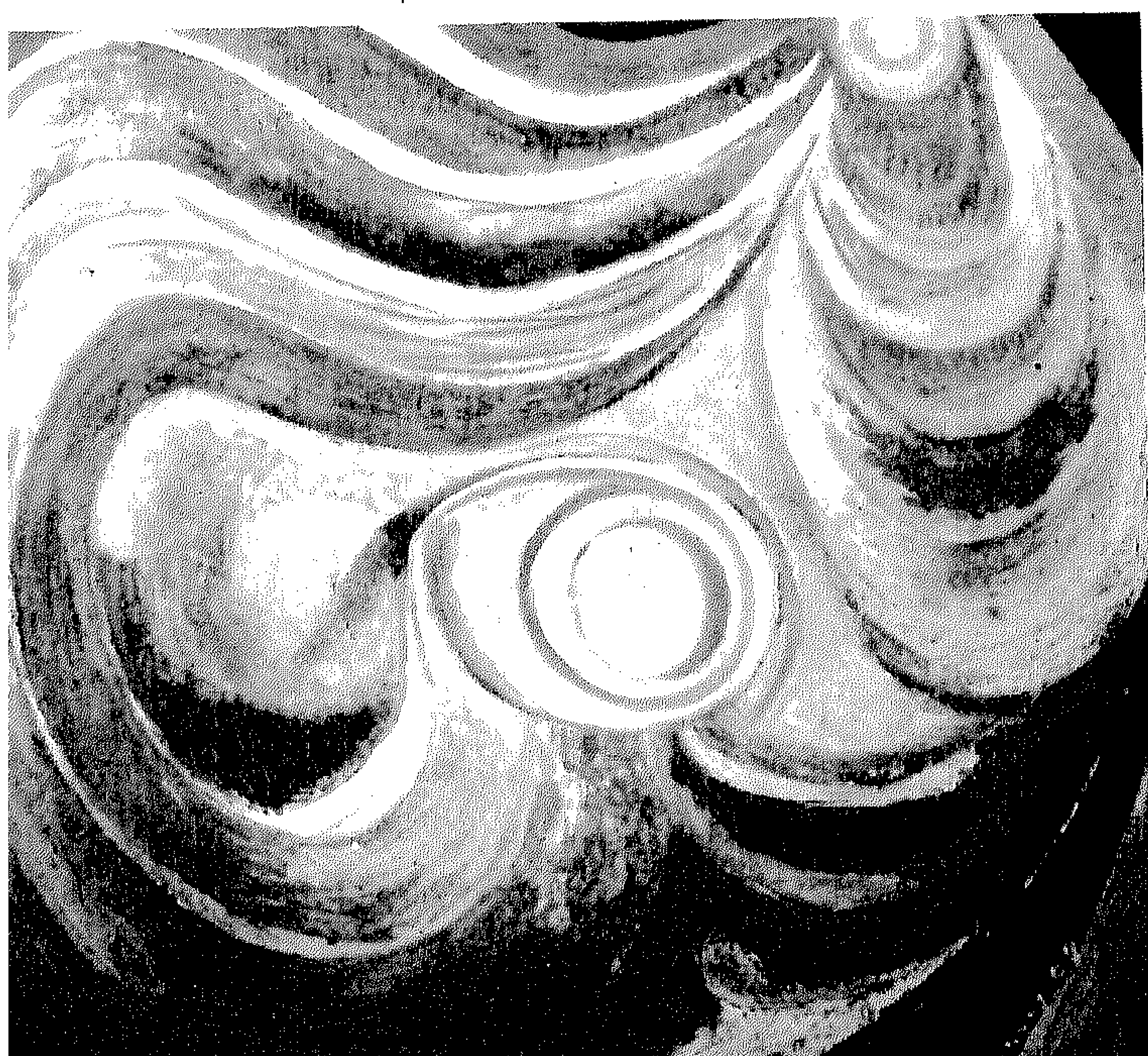
٣٧ - الاخطبوط النباتى ١٢٠×١٣٠سم زيتية ١٩٦٨

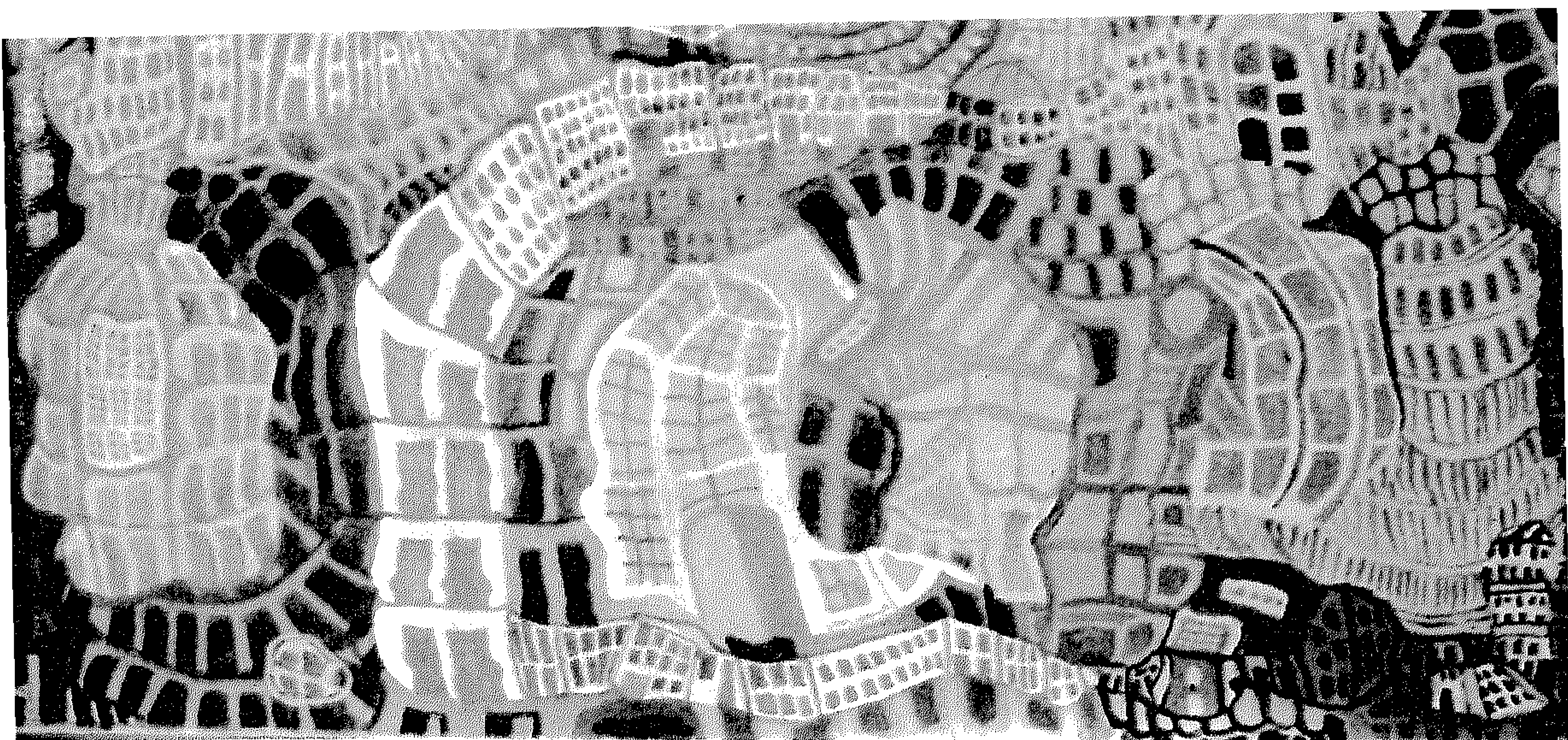
٦١ - الظهيرة ٨٠×١٠٠سم زيتية ١٩٥٦



٥٨ - سحر الطبيعة ٩٦×١١٦سم زيتية ١٩٦٩

٣٣ - حيوية الزلطة ٧٥×٧٥سم زيتية ١٩٦٩

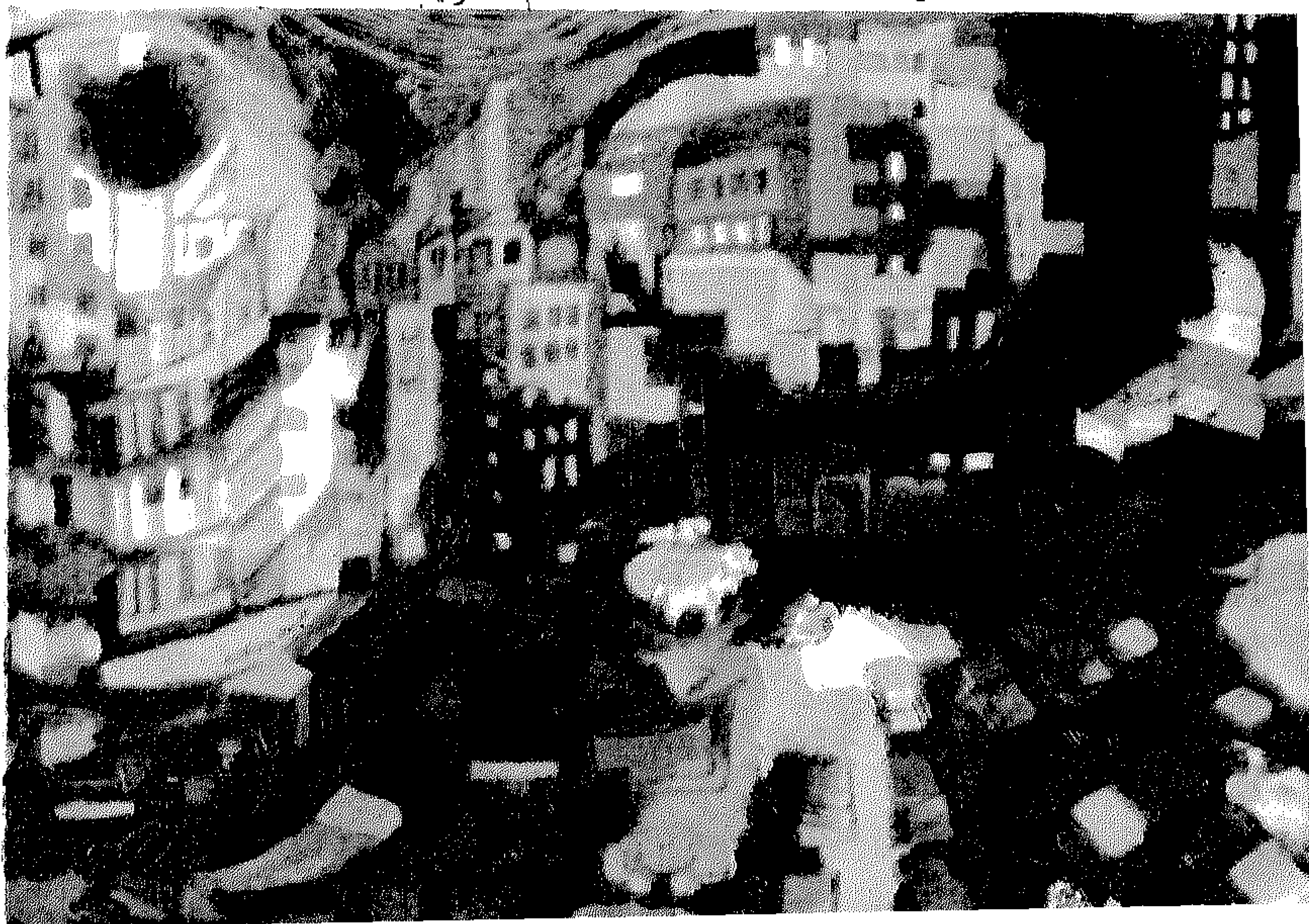




٤٥ - تكاثف البيوت ٤٨×١٠٤سم زيتية ١٩٧٦



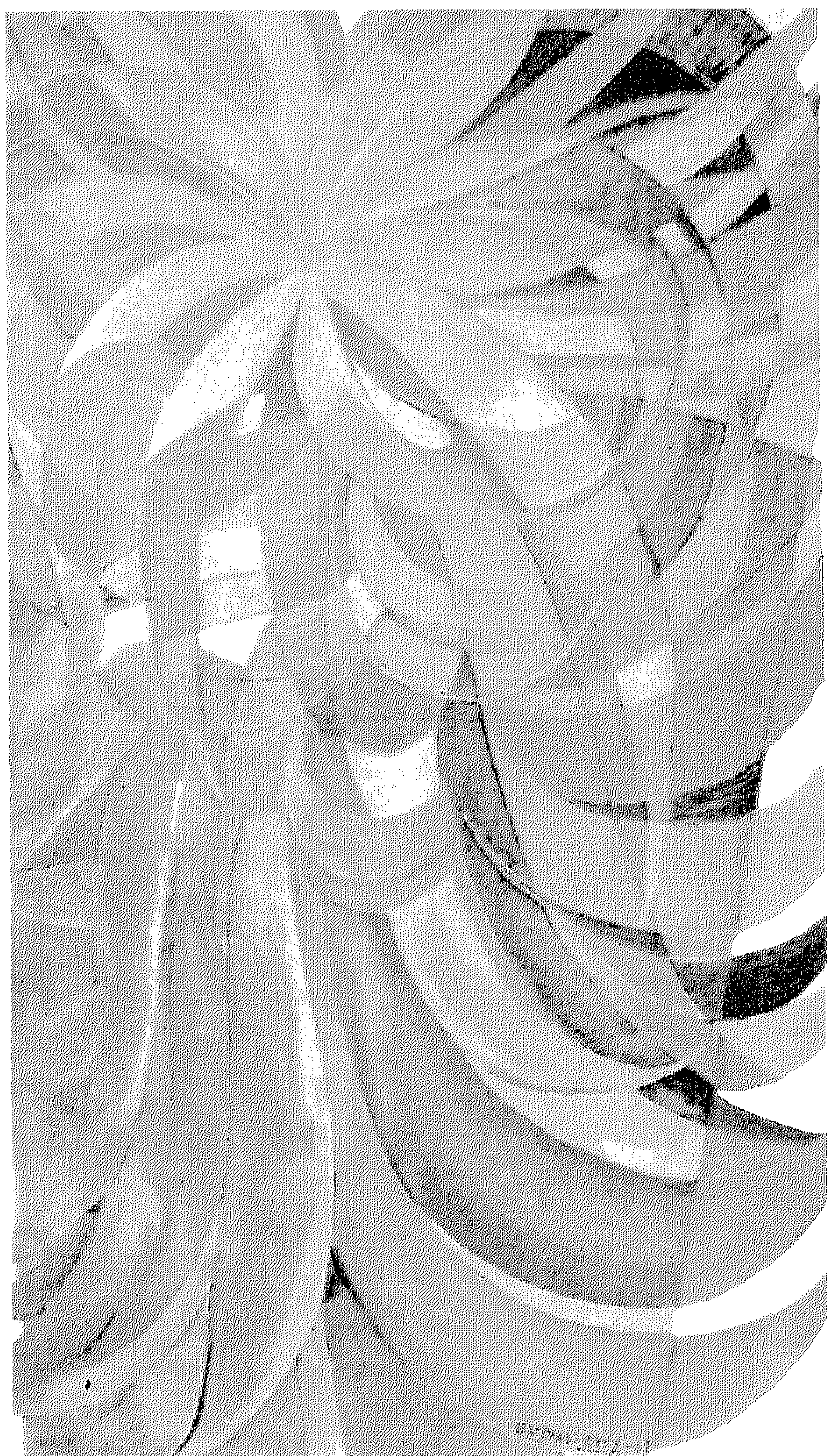
٤٧ - بيوت مكة (٢) ٢٨×٣٨سم اكريلك ١٩٧٦



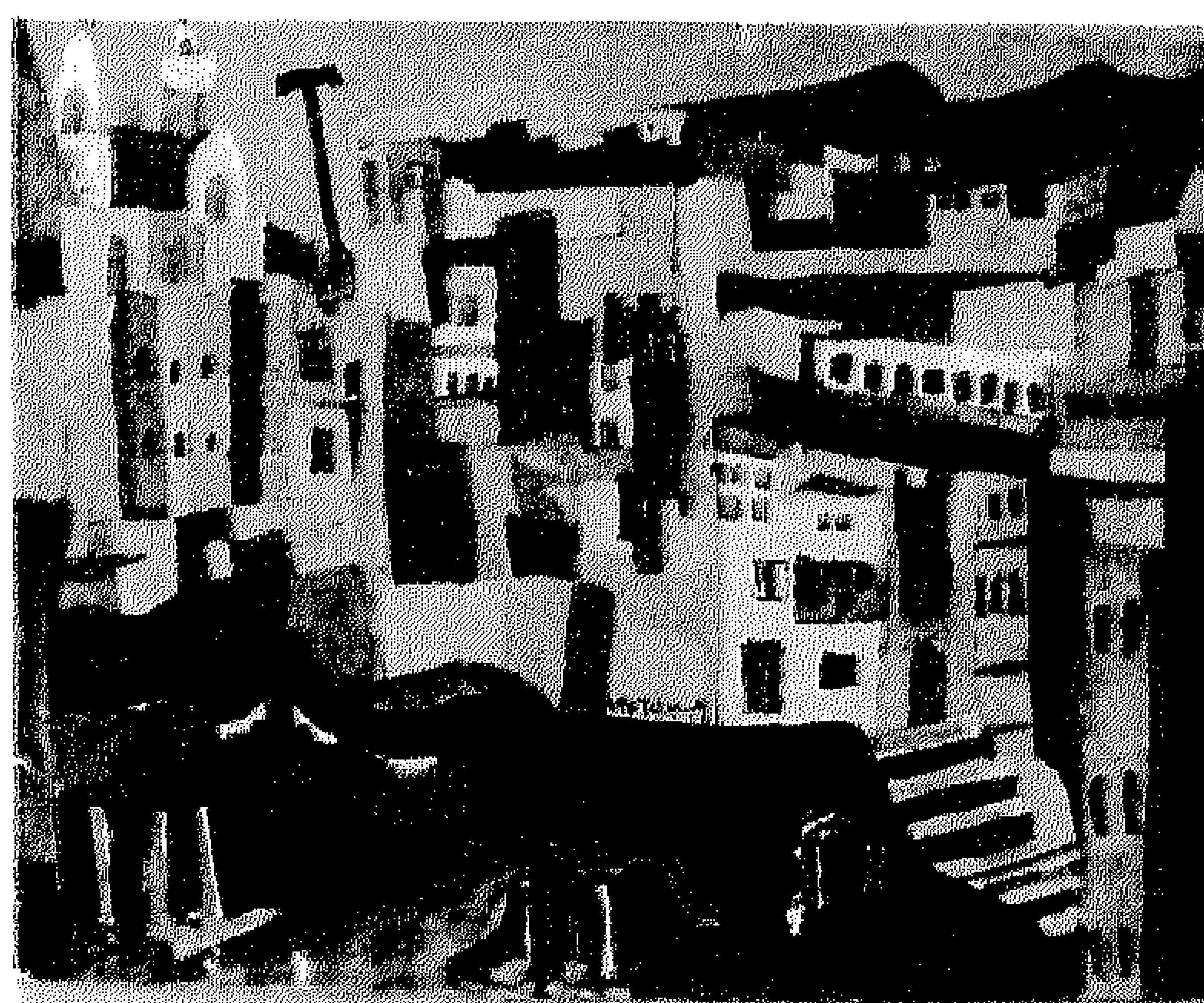
٤٨ - مفترق الطرق
٤٧×٦٢سم
زيتية ١٩٧٧



٧١ - بحلقه ١٠٠×١٠٠سم
زيتية ١٩٧٤



٥٩ - إيقاعات ٧٦×١٢١سم زيتية ١٩٦٧



٤٤ - بيوت مكة (١) ٢٧×٣٧سم
مائية ١٩٧٦

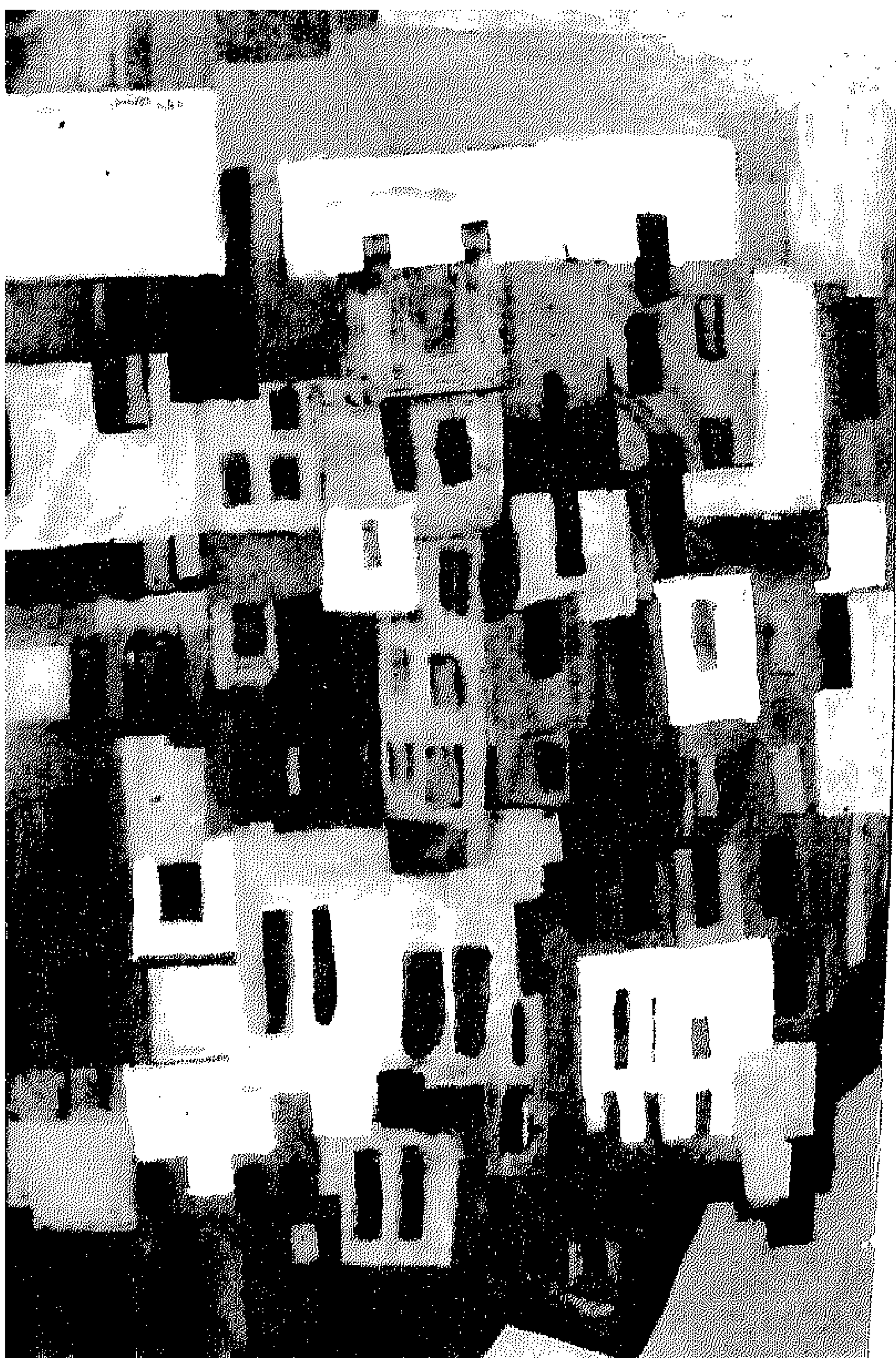
٧٢ - عدوان ٧٥×١١٥سم زيتية ١٩٦٧



٤٣ - وراء القضبان ٧١×٨٣سم زيتية ١٩٨٤

٧٥ - العدو ٨٩×١١٥سم زيتية ١٩٧٤







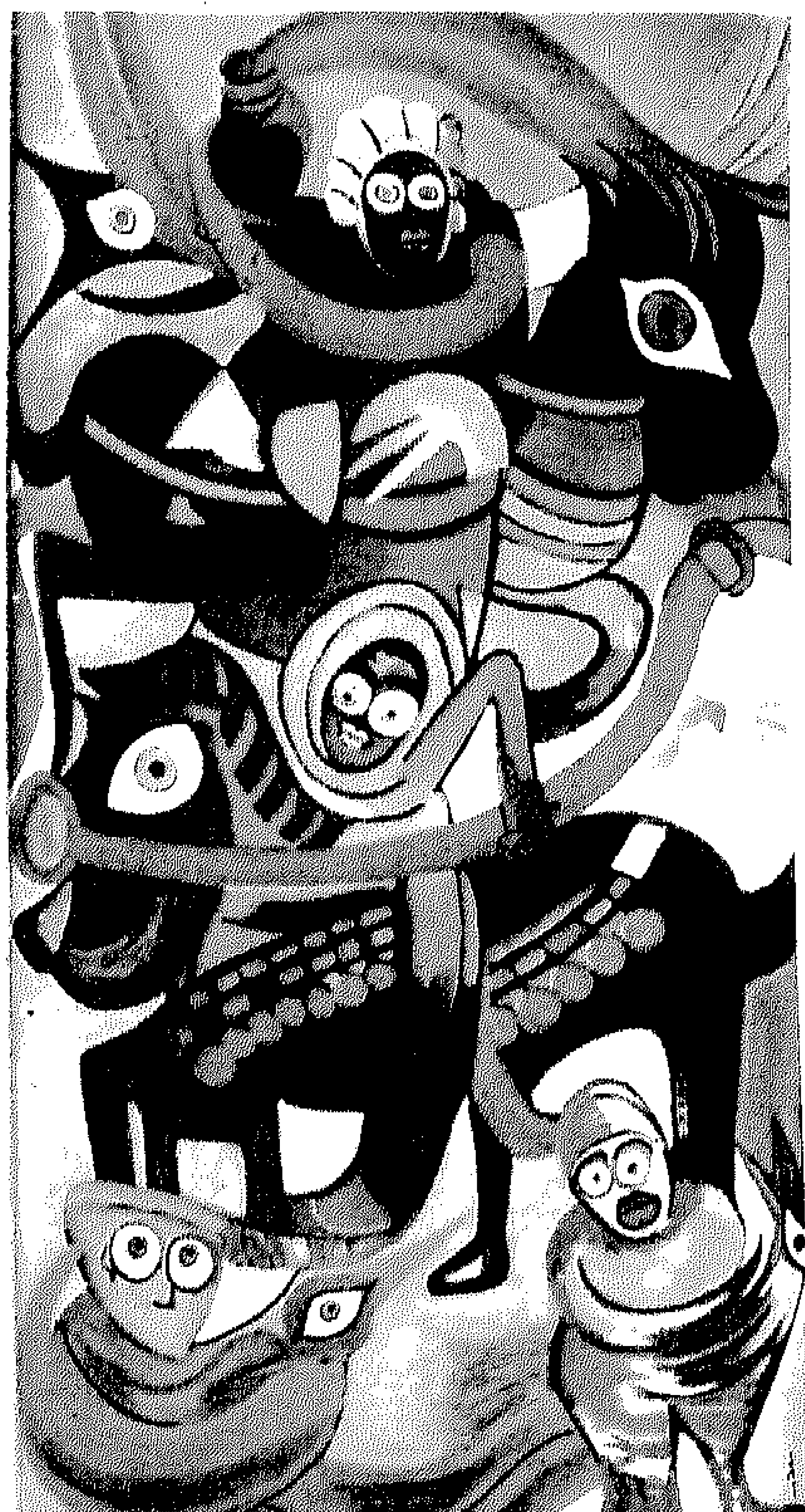
٤١ - بين الطيور ٤٨×٦٣سم زيتية ١٩٧٧

٥٥ - بيوت بيضاء ٣٥×٥١سم اكريلك ١٩٧٦

٤٠ - سنية وجه (٥) ٥١×٦٩سم زيتية ١٩٧٠

٦٤ - تحدى ٦٠×١١٢سم زيتية ١٩٧٣

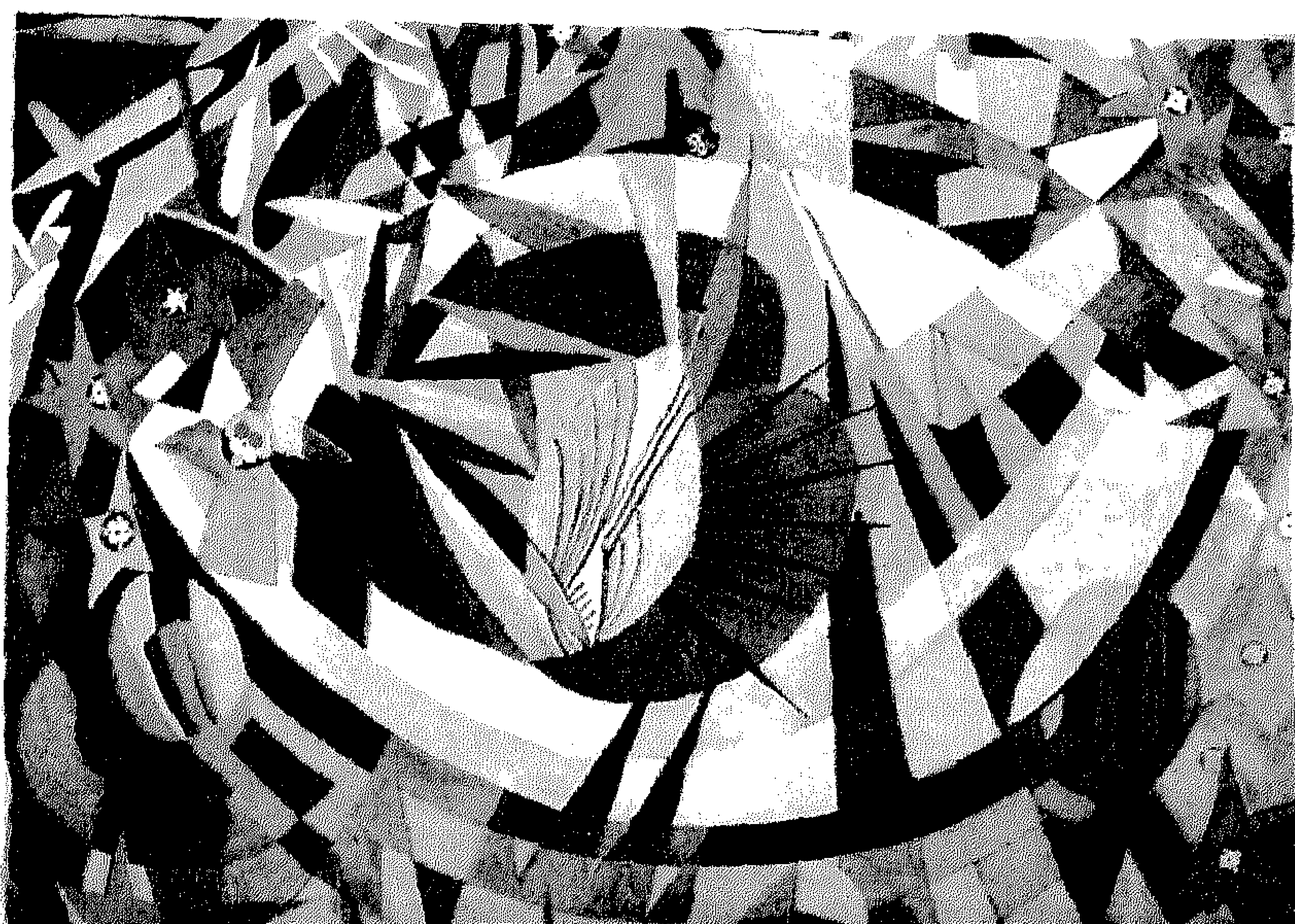






٢١ - حركات ولعب ٥٥×٧٠سم زيتية ١٩٧١

٧٠ - العين السحرية ١٠٢×١٢٢سم زيتية ١٩٦٧

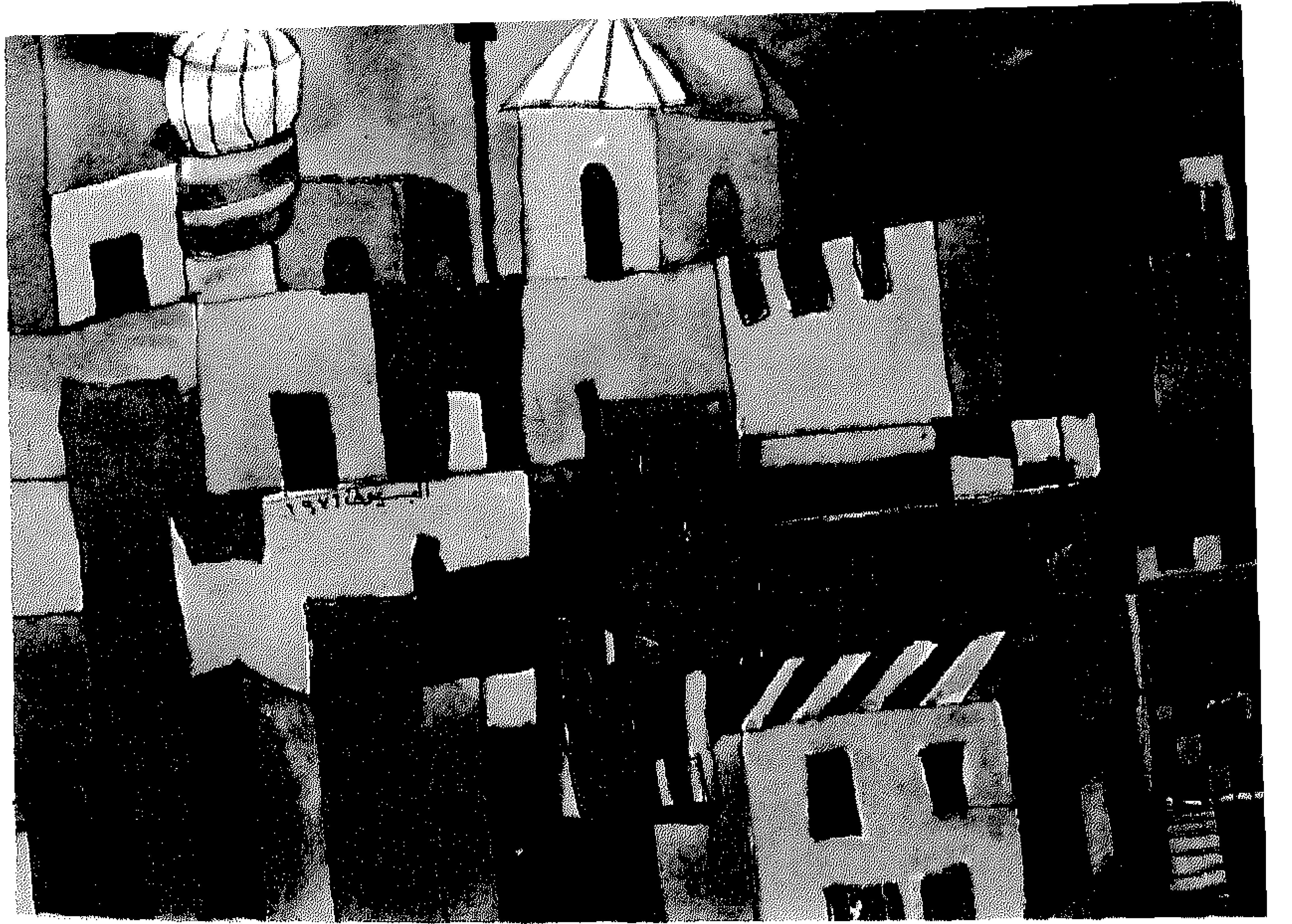




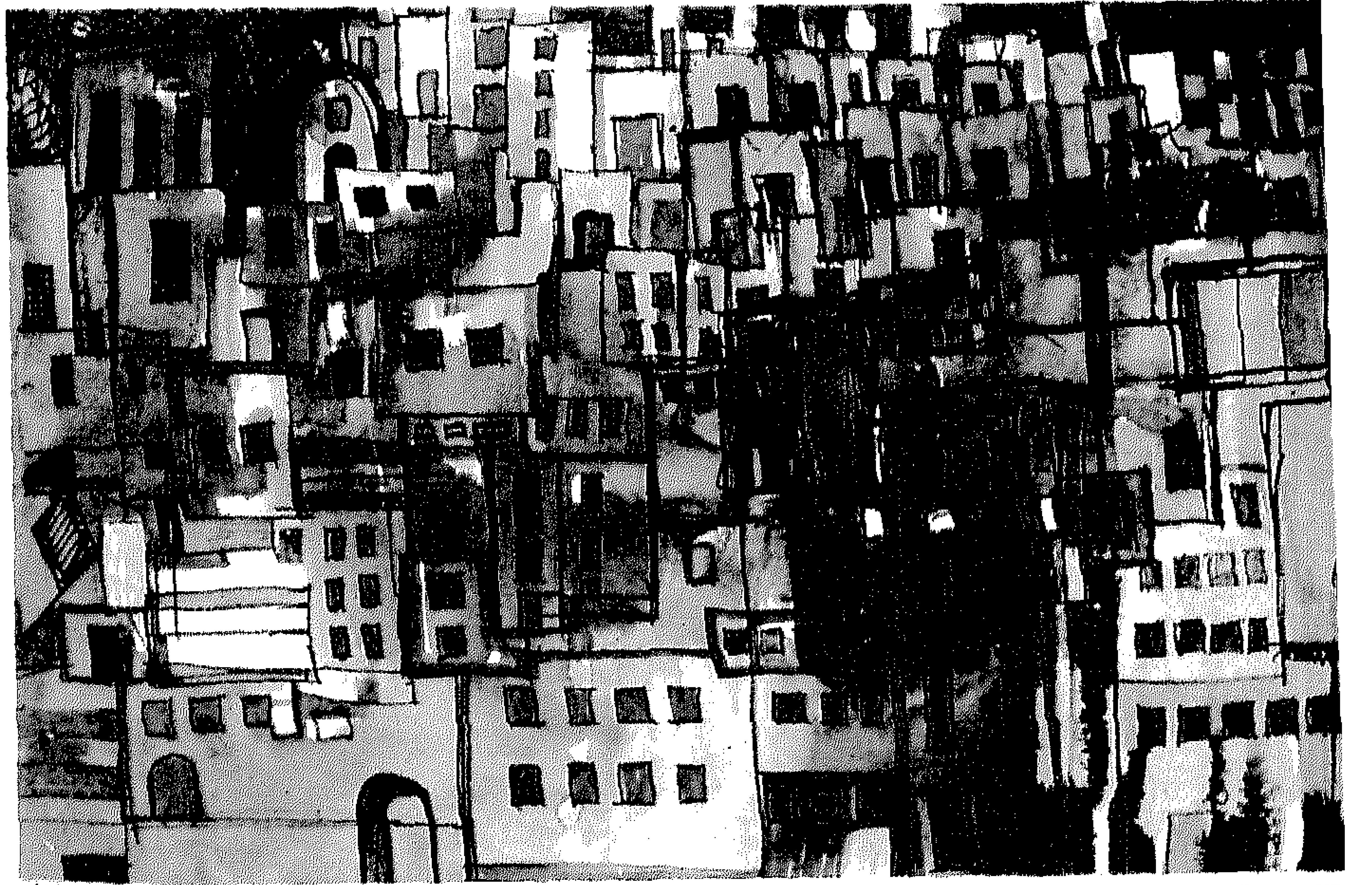
٤٢ - ذات الشعور ٣٣×٤٣سم زيتية ١٩٧٨

٥٦ - السوق الصغير ٤٧×٦٢سم زيتية ١٩٧٧

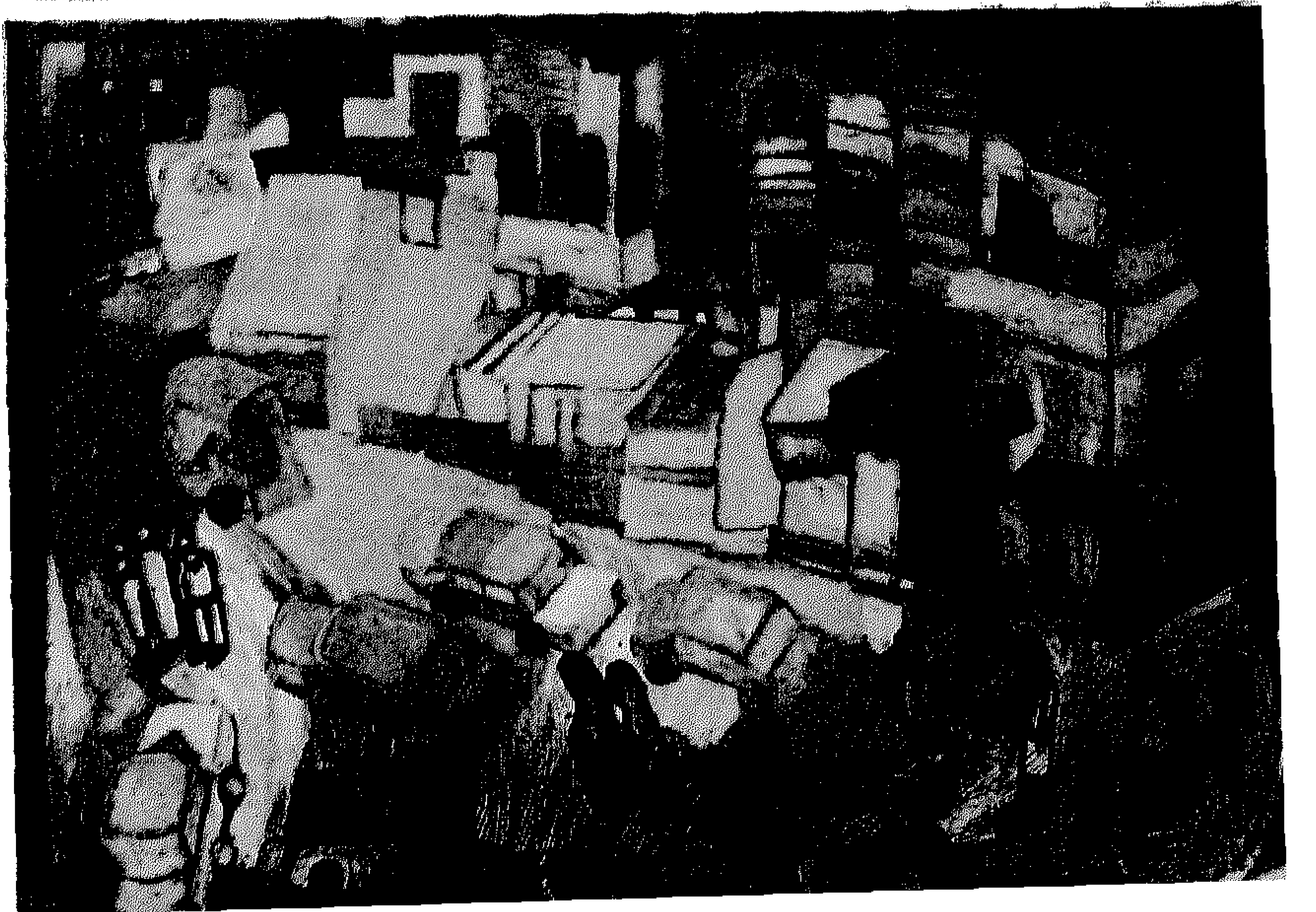




٤٦ - بيوت فى مكة ٢٥×٣٦سم
اكريلك ١٩٧٦



٥٤ - من وحى بيوت مكة
٣٦×٥١سم
اكريلك ١٩٧٦



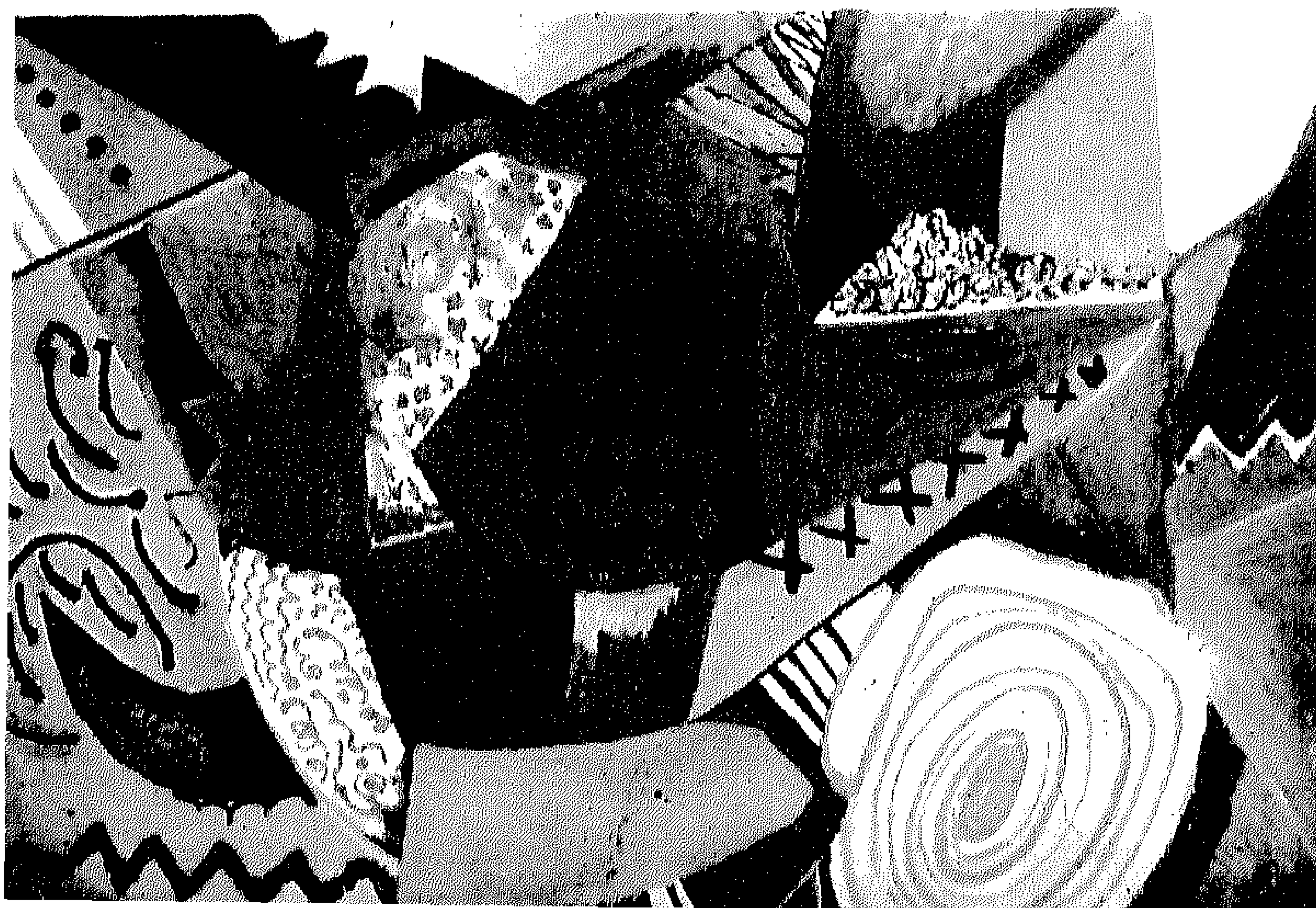
٥١ - أم القرى ٤٧×٦٢سم
زيتية ١٩٧٧



٦٦ - انطلاقة ٩١×١١٦سم
زيتية ١٩٧٣



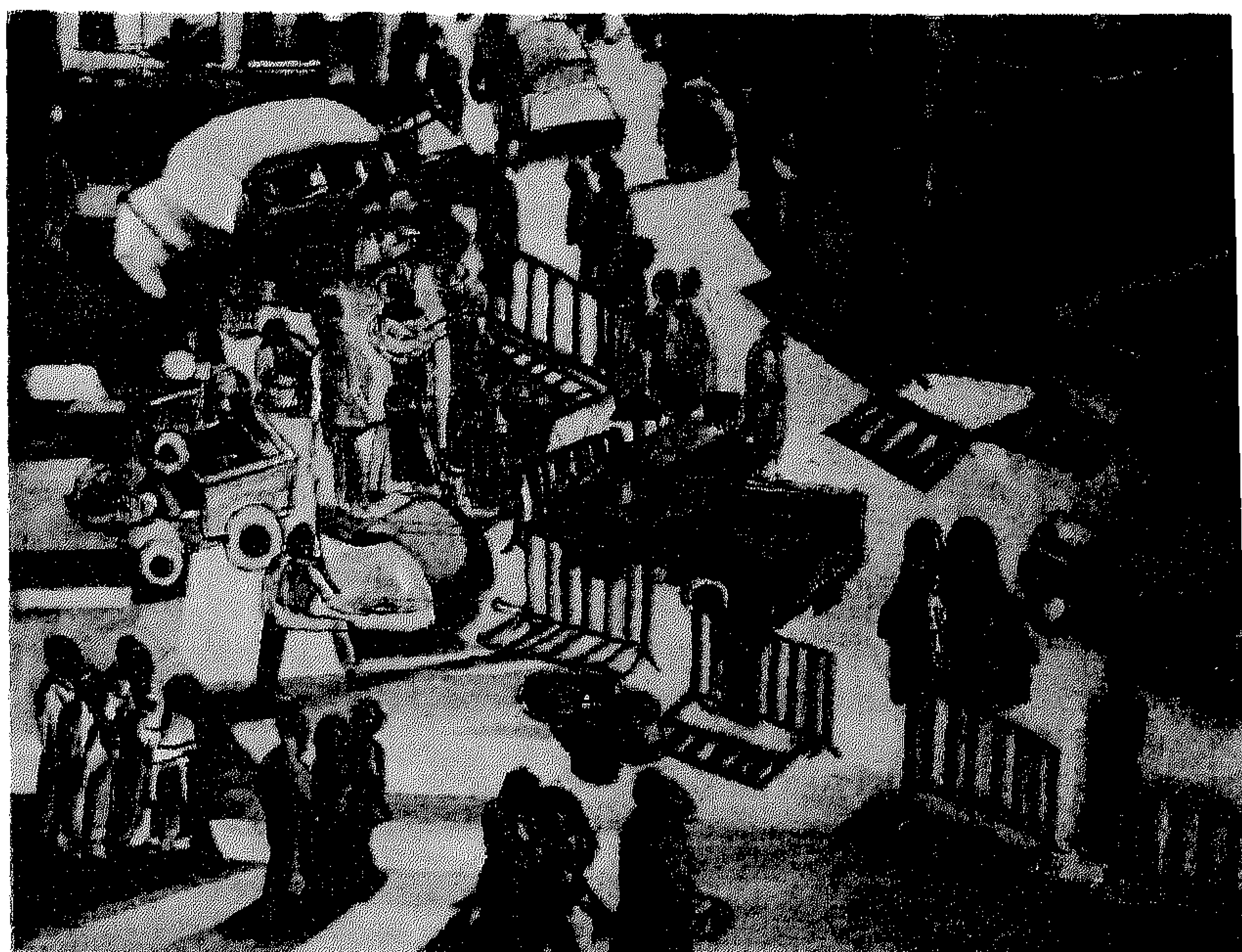
٦٥ - موكب نحو القمر
٩١×١١٦سم زيتية ١٩٧٣



٦٩ - تجريد (٢)
٥٣×٧١سم زيتية ١٩٦٠



٦٧ - تجريدة (٥) ٤٨×٦٣سم
زيتية ١٩٧٧



٥٠ - مفترق الطرق (٢)
٤٨×٦٣سم زيتية ١٩٧٧

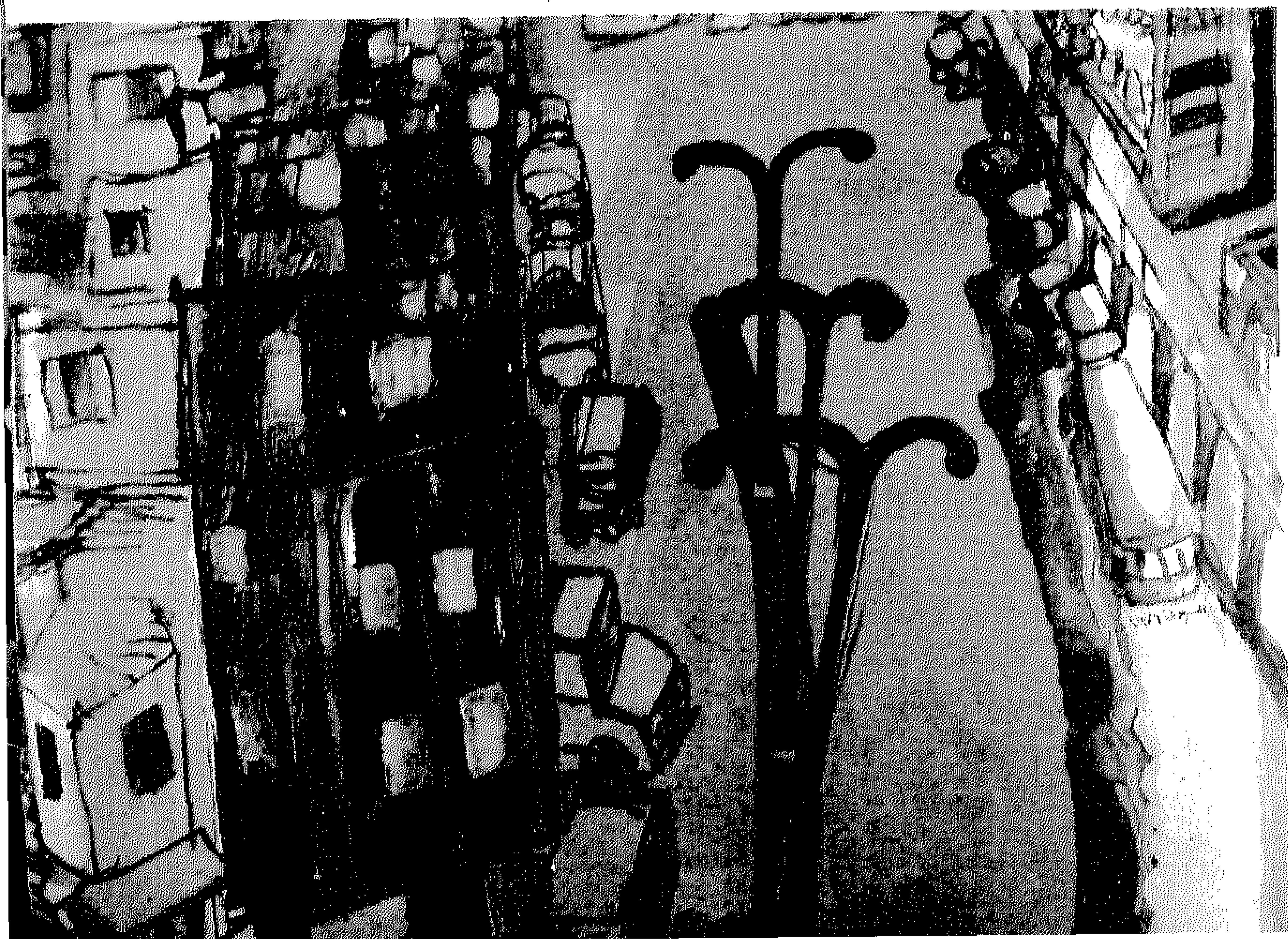


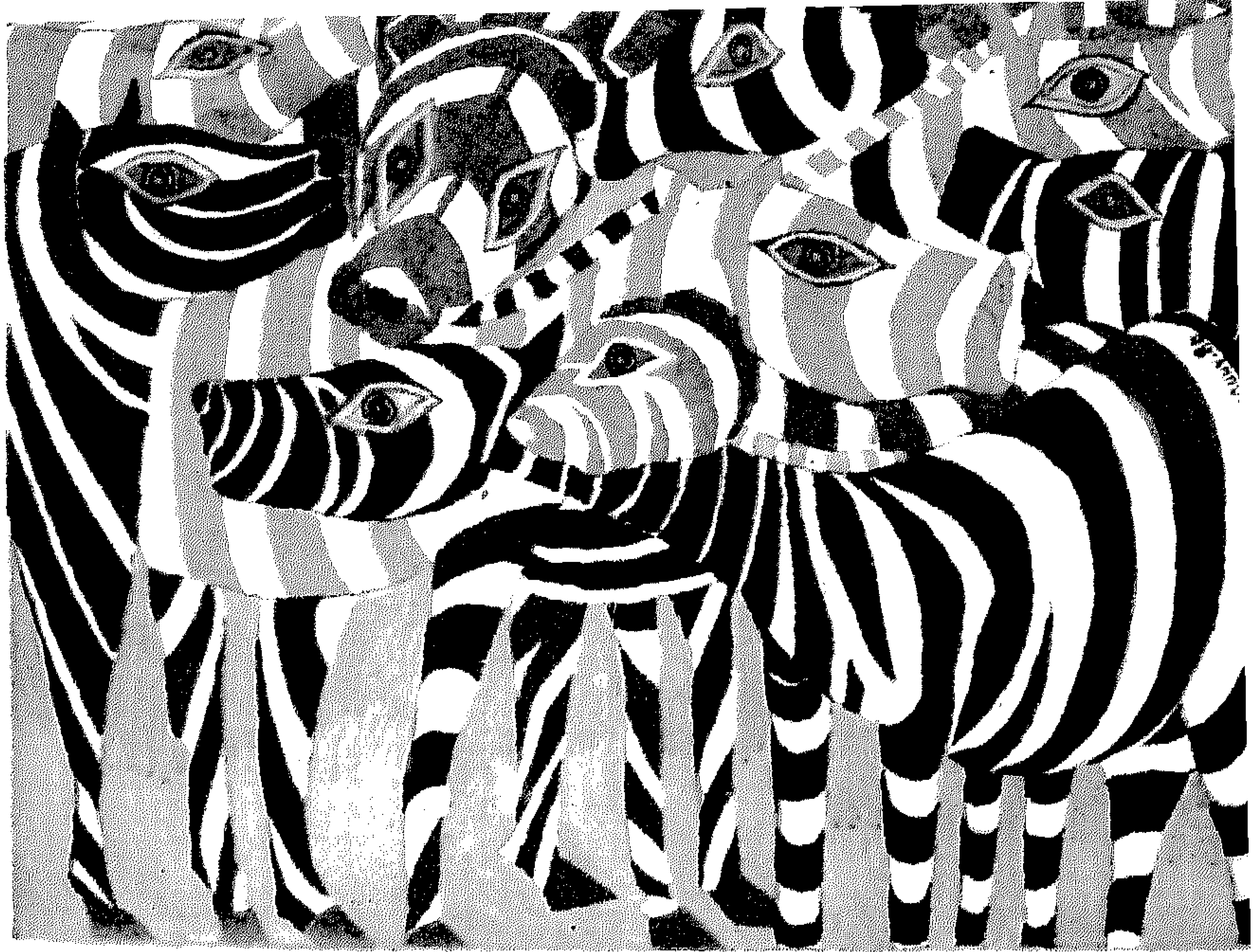
٤٩ - وسط المدينة ٤٧×٦٢سم
زيتية ١٩٧٧



٥٢ - الناصية (٥) ٤٧×٦٢سم زيتية ١٩٧٧

٥٣ - شارع أحمر ٣٥×٥١سم اكريلك ١٩٧٦





٢٦ - حيوانات مترابطة ٤٠×٥٢سم زيتية ١٩٨٣

٢٧ - الحمير الوحشية ٥٤×٦٣سم زيتية ١٩٨٤

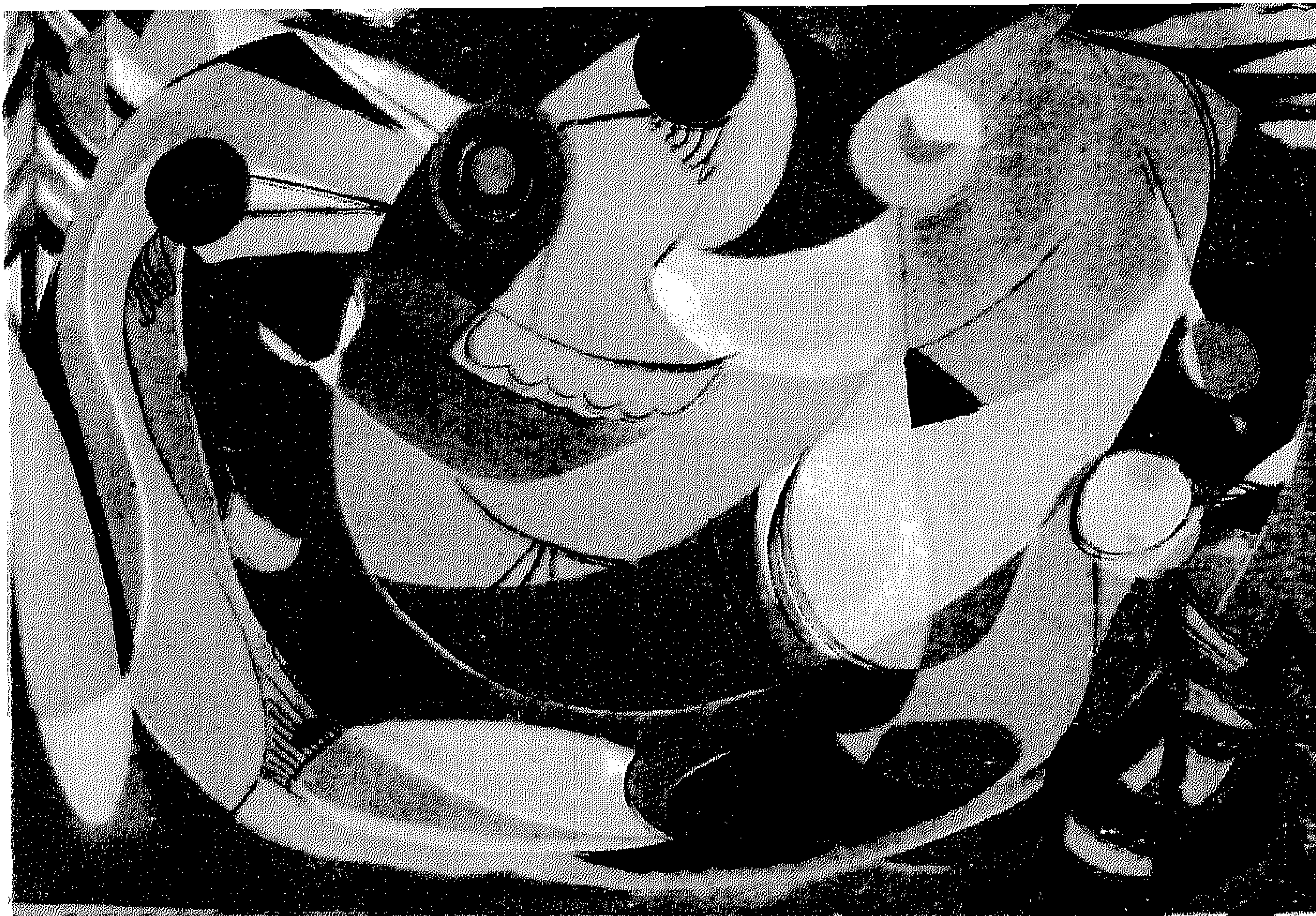




٢٨ – تجمع ٥٤×٦٣سم زيتية ١٩٨٤

١٨– فى المراعى ٦٩×٥١سم زيتية ١٩٧٢





٣٠ - عصافير ٥٢×٧٢سم زيتية ١٩٦٠



٦٠ - دراسة (٦) ٢٧×٣٣سم زيتية ١٩٧٤

١٩٩٠ / ٢٣٠١		رقم الإيداع
ISBN	٩٧٧-٠٢-٢٨٨٩-٣	الترقيم الدولى

٢ / ٨٩ / ٦٦٦

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)



رحلة الإبداع: ثمرة نصف قرن من الممارسة الإبداعية فى فن التصوير، يعالجها الفنان بقلمه ليكشف عن ملابساتها وأسرارها وخفاياها. ويحكى دور النقاد والجمهور فى الاستجابة لها، ويفند الآراء ويمحصها من خلال خمسة معارض فردية فى ضوء ثقافة القرن العشرين وكشوفه التشكيلية ومنهجه الإبداعى.

[إنه كتاب لابد أن يقرأ]

ج
١٢